VISIT…

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

А. ДОЛЖАНСКИЙ

24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ Д. ШОСТАКОВИЧА

Издание второе, исправленное

Библиотека
Харьковского института
искусств

052501

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР» ЛЕНИНГРАД 1970

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

78С2
Д64

ПРЕДИСЛОВИЕ

К тому времени, когда имя Александра Наумовича Должанского стало сколь приметным в советской музыке, он был уже далеко немолодым человеком, вполне сложившимся музыкантом и, можно не побояться этого слова,— вполне сложившимся философом музыки.

Известность и в широких музыкальных кругах и среди любителей музыки пришла к нему в середине 50-х годов. Именно тогда появились его наиболее значительные теоретические статьи, в том числе статья о ладах в музыке Шостаковича, именно тогда необычайно широкий размах приобрела его лекторская деятельность. Этому периоду подлинного цветения его творческой мысли предшествовали годы познания жизни, познания любимого искусства, познания людей искусства.

Еще в довоенное десятилетие, сразу же после студенческих лет, он со свойственной ему энергичностью и увлеченностью всем, что делал, окунулся и педагогическую и музыкально-пропагандистскую деятельность. Рассказ о его опытах введения новой методики в преподавание музыкально-теоретических дисциплин, вообще рассказ о его борьбе за новое в музыкальной жизни, против рутинного мог бы составить увлекательную профессиональную и человеческую повесть. Подчеркнем, что и в эти годы он знал не только кипение устных дискуссий, не только увлекательную атмосферу студенческой аудитории, но и тишину своего рабочего кабинета, кабинета теоретика музыки. Сразу после окончания консерватории он принимается за диссертацию, посвященную творчеству Баха. Его руководителем был профессор Христофор Степанович Кушнарев. Бах остался одним из главных пристрастий Должанского на всю жизнь. Полифония как область необычайно тонкой игры музыкального воображения и одновременно логичного развития музыкальной мысли стала для него главным интересом теоретического постижения.

Конечно, круг увлекавших его проблем был весьма широк. Если судить по его книгам и статьям, то в центре его интересов были Бах, Чайковский, Шостакович. Но и бетховенские сонаты — мир их образов, закономерности их тональных планов — на протяжении многих лет были предметом его тщательного изучения; не только музыка Шостаковича, но и музыка многих советских композиторов и все то, что должно быть отнесено к современной музыке, к современной музыкальной жизни, постоянно интересовало и волновало Должанского. Напомним, что сам Должанский понимал под словами «современная музыка» не сочинения, возникшие после какого-либо временно́го рубежа и обладавшие каким-либо обязательным набором музыкально-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

выразительных средств и приемов, характерных для новейших композиторских школ. Современное в понимании Должанского — это то, что активно участвует в формировании духовного мира человека нашего времени. Следовательно, это музыка разных эпох, разных стилистических направлений, но та музыка, которая продолжает что-то говорить уму и сердцу сегодняшнего слушателя.

Итак, трем великим композиторам посвящена большая часть его размышлений и трудов. И все же не будет ошибкой сказать, что среди многих композиторов, дорогих сердцу Должанского, имя Шостаковича, темы и образы его музыки, особенно в последние годы, были болью и радостью самого Должанского, философия музыки Шостаковича стала философией жизни Должанского.

Судя по рассказам самого Александра Наумовича и людей, близко знавших его, музыка Шостаковича «открылась» ему не сразу. Он, конечно, давно проявлял к ней интерес, однако в пределах того внимания, которое всякий музыкант-профессионал проявляет к большим событиям концертной жизни. Но Седьмая симфония Шостаковича стала рубежом всей творческой жизни Должанского — и это очень показательно. Симфония потрясла Александра Наумовича необычайной концентрацией выраженного в ней народного представления о трагедии военных лет.

Должанского привлекало в искусстве любой эпохи прежде всего отражение борьбы человека за идеалы добра и справедливости, этой вечной трагической и в то же время вдохновляющей и радостной в своих кульминациях борьбы человеческого духа. Начиная с Седьмой симфонии, Шостакович стал для Должанского олицетворением самого глубокого проникновения в социальные и духовные процессы нашей истории. Одновременно музыка Шостаковича захватила воображение Должанского своим новаторством, удивительным соответствием всех деталей музыкального текста общему философскому замыслу, необычайным накалом страстей, идеальной прочностью конструкций, положенных в основу огромных музыкальных сооружений.

Иногда кажется, что вся жизнь Должанского как бы специально сложилась таким образом, чтобы подготовить его к наиболее всеохватывающему и глубокому постижению музыки Шостаковича не только в ее образной сущности, но и в плане ее профессионально-технологического мышления. В самом деле, в течение многих лет Должанский — активный пропагандист музыкальных знаний, не просто лектор, а человек, посвятивший себя целям просвещения широких масс трудящихся. В этой деятельности он достигал популярности изложения отнюдь не за счет приблизительности рассуждений. В течение многих лет он преподает теоретические дисциплины. Но по складу своей натуры Александр Наумович не был создан для роли бесстрастного «тренажера» юных музыкантов. Он всегда был их учителем, другом, получал огромное удовлетворение от возможности будоражить мысль своих юных питомцев и сам учился у молодых беспокойству мысли. Поэтому в своих теоретических построениях он неизменно искал соприкосновения с конкретными явлениями окружающей жизни.

Для Должанского-публициста музыка Шостаковича была волнующим средоточием животрепещущих социальных и философских проблем современности. Но ведь Должанский был одновременно и теоретиком. И, может быть,

эта сторона его натуры была главной, ибо человеком строго логического течения мысли он был во всем — и на страницах статьи, и в публичной лекции, и в популярной радиобеседе, и, наконец, просто в дружеском общении. Необычайной, можно сказать, неумолимой логикой отличалось изложение материала во время его уроков гармонии и полифонии. Ему была свойственна афористичность высказываний, он любил парадоксы как отправные точки для рассуждений. Это порождало условия, необходимые для приближения к одной из самых интересных задач музыкальной теории — к раскрытию психологии музыкального творчества.

В самом деле, как сложна и в то же время как интересна задача — определить почему и каким образом в стиле данного композитора утверждается тот или иной технологический прием и как именно этот технологический прием, эта стилистическая координата взаимосвязаны с содержанием произведения. Одним из блестящих образцов такого рода теоретического анализа является статья Должанского о новых ладовых образованиях в музыке Шостаковича. Статья эта суммирует многолетние наблюдения над произведениями композитора во всех жанрах. Она является образцом предельно сжатого, лаконичного изложения результатов таких наблюдений. Подлинная научность этой статьи подтверждается тем обстоятельством, что Должанский в ней не только подытожил некоторые характерные свойства музыкального языка Шостаковича, но и предсказал возможное развитие будущих поисков композитора в области лада. Предсказания эти реально оправдались. Интересно, что наблюдаемые в музыке Шостаковича пониженные лады трактовались самим Должанским как своеобразное сгущение минорности. Таким образом, казалось бы, чисто технологическая подробность музыкальной ткани приобретала знаменательный смысл.

Когда в концертной жизни все большее и большее место стали занимать отдельные пьесы, а вскоре и целые группы пьес из цикла Шостаковича «Двадцать четыре прелюдии и фуги», Должанский был уже готов к созданию книги, содержащей всесторонний анализ этого сочинения, ибо с первого знакомства с ним он был увлечен задачей дать подробнейший теоретический анализ, адресованный музыкантам-профессионалам, и лаконичный образный анализ, — руководство для любителей музыки. Однажды аналогичную задачу Должанский уже выполнил. То была книга о симфонической музыке Чайковского, книга своеобразная, достойная самой высокой оценки не только как музыковедческий труд, но и как литературная работа. В ней преобладало раскрытие образного содержания музыки. Причем описание музыкальных «сюжетов» в симфониях Чайковского было изложено в манере, близкой литературному языку самого Чайковского. С этой целью Должанский пристально изучал музыкально-критическое и эпистолярное наследие композитора. Книга Должанского о Чайковском — пример блестящей стилизации.

Вероятно, специальная задача, подобная той, которая выдвигалась автором в работе над книгой о Чайковском, в данном случае, то есть в работе над книгой о прелюдиях и фугах Шостаковича, им не ставилась. Но, думается, что своего рода мысленный «арбитр стиля» находился все время рядом с Должанским, когда он излагал свое представление об образной стороне той или иной пьесы цикла Шостаковича. Ведь он знал манеру высказываний

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Шостаковича по многочисленным статьям и выступлениям. Возможно, именно потому эти части в его книге отличаются предельной сжатостью, что, однако, не приводит к сухости, ибо в соприкосновении с музыкой, а тем более с музыкой Шостаковича, Должанский всегда сохранял поэтическую восторженность.

Теоретические анализы всех пьес цикла выполнены с безукоризненной точностью. Не случайно на протяжении нескольких лет после выхода в свет книги Должанского практически ни один из предложенных им теоретических анализов структуры ладовых образований, тонкостей полифонической техники не встретил какого-либо существенного возражения ни в музыковедческой литературе, ни в устных дискуссиях. Известно, что Александр Наумович мечтал построить все разборы отдельных пьес в своей книге по единому образцу. Теоретические анализы должны были быть отделены от описаний музыкального «сюжета» той или иной пьесы цикла. Практически автору не везде удалось осуществить задуманный принцип, не везде абзацы, адресованные музыкантам-профессионалам, достаточно ясно отделены от тех разделов, которые рассчитаны на любителей музыки. Возможно, сам Должанский огорчался этим свойством своей работы. Помнится, что он предполагал для второго издания своей книги предпринять некоторую переработку. Ему, однако, было не суждено это сделать, но и в том виде, в каком она теперь придет к читателю, его книга сохранит неповторимую прелесть, прелесть соприкосновения ученого-мыслителя, теоретика с замечательным фортепианным циклом Шостаковича. Для тех, кто знал Александра Наумовича лично, навсегда запомнятся часы, когда он в присутствии друзей или учеников впервые знакомился с рукописью нового произведения Шостаковича. Комментируя вслух свои наблюдения над музыкой, а также высказывая и собственные мысли об этой музыке, Должанский всегда открывался своим слушателям и как теоретик, и как поэт. Восторженное восклицание о каком-нибудь новом повороте полифонической мысли композитора соседствовало с поэтическим сравнением, которое Должанский предлагал для пьесы в целом, для отдельно взятой музыкальной темы или же для какой-нибудь детали фактуры. Такого рода анализы составляли самую увлекательную сторону «устной» деятельности Должанского, самую существенную черту его преподавательского метода. Иногда, читая эту книгу, испытываешь легкое чувство сожаления не столько от того, что в ней стройность изложения не доведена до той степени совершенства, которая мечталась самому Должанскому, сколько по той причине, что в ней относительно мало «следов» того устного творчества, пронизанного током постоянно ищущей теоретической мысли, в котором Должанский не знал себе равных.

Думается, что эта книга будет иметь долгую жизнь, ибо в ней бьется живой пульс великой музыки Шостаковича и одновременно она является памятником одному из самых интересных мыслителей о музыке нашего времени.

Л. ЧЕРНОВ

ОТ АВТОРА[1]

Предлагаемая книга посвящена Сборнику 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича[2] и предназначена для читателей различных категорий. Ими могут быть и те, кого интересует Сборник в целом, и те, кому нужны сведения об отдельных пьесах или даже лишь об одной из них: и пианисты, и композиторы или теоретики, педагоги и ученики, узкие специалисты и более широкий круг лиц, занимающихся музыкой.

Книга содержит 48 аналитических очерков, каждый из которых посвящен одной пьесе (Прелюдии или Фуге), статью обобщающего содержания о некоторых композиционных особенностях всех Фуг Сборника и краткие сведения о полифонии.

Названия очерков заимствованы из оглавления, приведенного композитором в его Сборнике. При этом определении мажорных и минорных тональностей взяты в скобки, так как далеко не все пьесы опираются на мажоро-минорную ладовую основу.

Основным стержнем каждого очерка служит последовательное описание пьесы. Такой анализ рассматривается автором как минимум сведений, которые читатель должен почерпнуть из книги. Попутно в очерках излагаются наблюдения и оценки теоретического и эстетического значения; здесь автор ограничивается лишь наиболее существенным.

В ряде случаев автор не в полной мере излагает свою трактовку исследуемого материала, полагая сказанное достаточным для читателя малоосведомленного и предоставляя читателю профессиональному самому восполнить пробелы.

Каждый очерк имеет в известной мере самостоятельное значение и может быть прочитан отдельно. В ряде случаев встречаются ссылки на заключительную статью, в которой содержатся пояснения разработанных автором терминов и понятий, возможно неизвестных читателю.

В зависимости от цели чтения книга может быть прочитана в разном объеме и в любой последовательности. При наиболее серьезном чтении автор рекомендует начать с заключительной статьи, а затем уже читать избранный текст сначала, после чего желательно прочитать обобщающую статью вторично.

Для сопоставления различных точек зрения читателю полезно ознакомиться с работами, содержащими наиболее полные и определенные высказывания советских музыкальных деятелей о Сборнике 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича. Список таких работ с кратким описанием их основного содержания приводится на стр. 255. В тексте же книги имеется ряд ссылок на эти работы с указанием фамилий их авторов и названия самих работ.

Краткие сведения о полифонии и полифонических формах должны явиться вспомогательным материалом.

---

[1] Написано для первого издания. *Ред.*

[2] Д. Шостакович. Соч. 87. 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Том I (№№ 1—12), том II (№№ 13—24). Первое издание — М., Музгиз, 1952.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Многие ссылки на отдельные места изучаемой музыки сопровождаются указаниями номеров тактов (по первому изданию Сборника), обозначенных курсивом в скобках или без них. К сожалению, ни одно из изданий Сборника не содержит потактной нумерации. Поэтому при чтении книги желательно не только иметь в распоряжении экземпляр нот Сборника, но и пронумеровать в нем такты в каждой пьесе (Прелюдии или Фуге) отдельно. Во избежание путаницы при этом следует цифру 1 ставить в первом такте независимо от того, является ли он полным, неполным или содержащим лишь короткий затакт. Наиболее удобно при этом пронумеровать не все, а только первые такты каждой строчки — те, в которых обозначены ключи. Если поставить номер такта в пробеле между нотными станами, в самом начале каждой строчки, то есть между ключами, или над строчкой, слева от верхнего ключа, то это будет сразу заметно и не помешает никаким другим обозначениям, а потому, не испортив нот, это можно сделать чернилами. Например, на 3-й странице I тома номерами помеченных тактов окажутся 1, 8, 16, 23, 31; на 65-й странице I тома — 1, 5, 9, 13, 17; на 6-й странице II тома — 1, 10, 18, 25; на 10-й странице II тома — 103, 111, 119 и т. д. Таким образом, цифра 1 обозначит и неполный такт.

Приведенные в книге нотные примеры, содержащие анализы автора, позволят пользоваться ею и без нот Сборника.

Если чтение данной книги хотя бы в небольшой мере поможет читателю по достоинству оценить выдающееся произведение великого советского композитора, задача автора окажется выполненной.

Автор выражает сердечную признательность В. Бобровскому, Т. Ворониной, С. Слонимскому и К. Южак, оказавшим ему разнообразную помощь в процессе работы над рукописью.

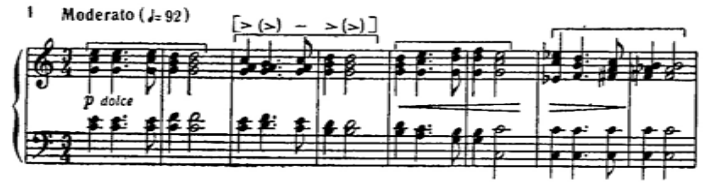
Автор также будет от души благодарен всем, кто, прочитав его труд полностью или частично, пришлет свои отзывы.

Ленинград, 1959—1960.

ПРЕЛЮДИЯ № 1

(До мажор)

В основе Прелюдии лежит двухтактный мотив, ритм которого сохраняется на протяжении почти всей пьесы. Внешне он совпадает с траурным ритмом сарабанды, но это сходство формальное. Гораздо более органичным является родство его с ритмом такой музыки, как начало «Детского альбома» Чайковского или главная партия его же Первого квартета. Сам Шостакович, думается, в том же характере использовал этот



ритм в медленной части своего Второго фортепианного концерта. В Прелюдии № 1 именно этот ритм существенно помогает созданию той атмосферы ласковой доброты и интимности, которой отмечена пьеса в целом.

Вся музыка Прелюдии, за исключением трех мелодических каденций, выдержана в пятиголосном аккордовом складе. Все голоса самостоятельны, и лишь иногда два самых низких («виолончели и контрабасы») идут октавами. В целом же мерное дыхание аккордов господствует все время.

Чрезвычайно пластично и закономерно движение каждого из голосов в отдельности — почти исключительно поступенное, в басу — иногда также с характерными квартово-квинтовыми скачками.

При этом часто образуются гармонии сумрачные, «сгущенные», главным образом благодаря задержке («застреванию») отдельных звуков или частым, но непродолжительным органным пунктам в каком-либо из голосов. Задержки такого рода вносят диссонирующие ноты, которые неприметно создают ощущение легкого напряжения. Не будучи динамически подчеркнуты

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

акцентом, нарастанием или спадом звучности, напряжения эти сохраняют в равновесии как экспрессивные, так и красочные черты гармонии.

Рельефность, отчетливость созвучий обусловливается еще и тем, что в основном мотиве Прелюдии из пяти аккордов только один оказывается на слабой доле, два других — на сильной и еще два — на второй, но протянутой и потому подчеркнутой доле трехчастного такта[1]. Иногда поэтому сложность образовавшегося вспомогательного или проходящего аккорда обнаруживается благодаря тому, что он оказывается на такой подчеркнутой доле (например, второй аккорд в т. *12*).

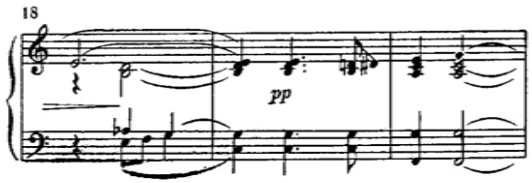
Кроме того, терпкость гармонии создают и цепи нонаккордов в отдельных разделах Прелюдии (например, тт. *19—22*), а также альтерированные ступени и их сочетание с натуральными в одном созвучии. В целом же гармонии оказываются весьма индивидуальны, их красота неповторима.

В основе Прелюдии лежит мажорный лад, преимущественно диатонический, в характерных оборотах сопоставляемый с одноименным минором или включающий альтерированные ступени и вспомогательные звуки.

Благодаря особой плавности голосоведения в главную тональность естественно включаются отклонения в сравнительно далекие строи — Ми-бемоль мажор (т. *13*), Ре-бемоль мажор (т. *16*) и даже ми-бемоль минор (т. *32*).

Форма Прелюдии ткется преимущественно из двутактов, содержащих основной ритмический мотив. Их последование создает пульс пьесы в целом. Объединяясь в группы, двутакты создают более крупные построения симметричной структуры — четырехтакты, восьмитакты. Однако живость композиции в целом достигается ритмическими перебоями — расширением ожидаемой меры очередного построения.

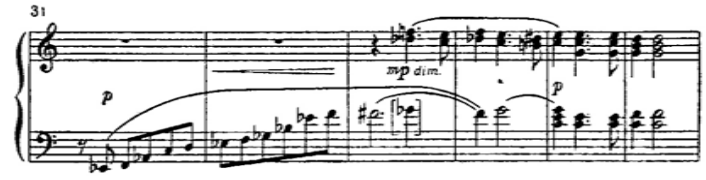
Так, первое предложение занимает восемь тактов. Однако следующее расширено и завершается переходом из *18* в *19* такт. Расширение подчеркнуто не только мелодической каденцией (тт. *15—16*), но также прерванным кадансом (в т. *19*), в котором задержанные голоса образуют нонаккорд I ступени.



Благодаря этому появляется возможность дальнейшего непрерывного течения гармонии в свободно секвентных оборотах

[1] Каждый такой двутакт из пяти аккордов на струнных инструментах следовало бы исполнять движениями смычка «вниз—вниз—вверх—вниз—вниз».

с участием нонаккордов. После второй мелодической каденции в ми-бемоль миноре (тт. *31—33*) оно приводит наконец к полному кадансовому разрешению лишь в *35* такте.



Такое искусное объединение небольших построений в крупные, развитие ритма гармонического движения образуют чрезвычайно обширный масштаб первого раздела Прелюдии, наполняют его могучим дыханием. Тридцать четыре такта этого раздела складываются фактически из двух неравнообъемных частей (8 т.+26 т.).

Второй раздел пьесы (тт. *35—60*) начинается таким же предложением, как и первый, теперь, однако, наполненным волнением, рожденным предыдущим ритмическим и гармоническим развитием.

Следующие четыре такта (*43—46*) соответствуют аналогичным из первого раздела (*9—12*), только с переменой баса, что служит основой дальнейшего развития. Оно опирается, как это было и раньше, на тональные отклонения, теперь, однако, иные.

Краткий органный пункт на доминанте (тт. *52—54*) подготовляет возвращение устоев главной тональности. Но еще один прерванный каданс на диссонирующем аккорде с тоникой в басу (т. *55*) дает толчок для начатой было секвенции. И лишь третья в пьесе мелодическая каденция подводит к тяготеющим в тонику аккордам.

Так второй раздел, построенный на тех же средствах развития, что и первый, разнообразит и использует их более сжато. Образуется построение из двадцати шести тактов, в соотношении 8+18 (тт. *35—42* и *43—60*).

Завершает Прелюдию небольшая кода (тт. *61—67*), построенная на легком колебании тонической и доминантовой гармоний[1].

Кроме того, первый аккорд коды взят в мелодическом положении основного тона, а не терции, как это было в начале каждого из основных разделов, что сразу же определяет тормозящее значение его. Терцовый же тон, до того так характерно окрашивавший музыку основных разделов, теперь последовательно выдерживается в среднем, III голосе, смягчая функцию доминантовых гармоний.

[1] Менее убедительным представляется деление пьесы на три части: I часть (тт. *1—19*) — период (8+11), II часть (тт. *19—34*) — середина (15), III часть (тт. *35—60*) — реприза, период (8+18), кода (тт. *61—67*).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Опять, как и на протяжении всей Прелюдии, чрезвычайно мягко создается ощущение чередования септаккорда I ступени и секундаккорда III ступени.

Ритмическое сжатие в конце коды (трехтакт вместо четырехтакта) делает ее несимметричной (2+2+3 такта) и способствует связности перехода от Прелюдии к Фуге.

Мир и покой господствуют в Прелюдии, которая открывает весь большой цикл и служит добрым напутствием в самом начале его.

ФУГА № 1

(До мажор)

четырехголосная

Хотя весь цикл предоставляет возможность исполнения как отдельных фуг, так и любого количества их по выбору концертанта, все же Фуга До мажор отмечена чертами первой фуги, открывающей Сборник. Чувствуется, что ей предназначена роль знамени, «символа веры» всего произведения [1].

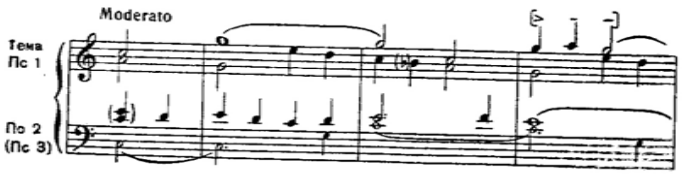
Музыка Фуги, подобно поэзии Пушкина, исполнена высшей гармонии. Простота и величие, торжественность и безыскусственность, пафос и хладнокровие, четкость и распевность удивительно органично сочетаются в ней.

Течение Фуги строго и стройно, спокойно и мерно.

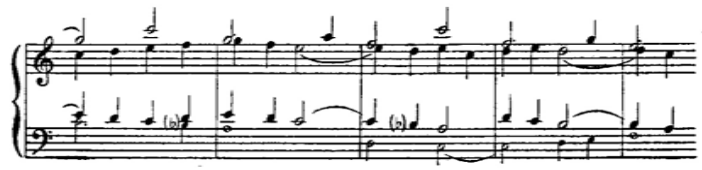
Особая «интонационная ровность» (вся Фуга играется «на белых клавишах», то есть в строгих рамках единого диатонического звукоряда, как это чутко отметили многие исследователи) сочетается с такой же ровностью ритма. Начиная с *12* такта и исключая *79*, *81*, *85* и *99* такты, на всем протяжении Фуги объединенный ритм участвующих голосов образует непрерывное движение четвертями.

Рождается характер торжественного покоя.

Сочетая сдержанность с распевностью, интонационный остов темы оказывается очень прост и на первый взгляд обычен. Однако выразительная суть темы заключается в особых, незаметных, но существенных отклонениях от этого остова. Так, первый переход от тоники к доминанте растягивается, распевается на протяжении пяти тактов.



[1] Вспоминается роль «Прогулки» в «Картинках с выставки» М. Мусоргского.



Скачок совершается дважды. Во второй раз он сопровождается опеванием соседней, VI ступенью, благодаря чему появляется характерно русский дактилический мотив (>——), а также «задевается» верхняя граница темы — VIII ступень лада. Лишь после этого изложение темы завершается несколько ускоренным постепенным движением вниз. Камбиаты и отклонение к верхней тонике вызывают при этом спуске впечатление осторожности и содействуют сохранению напряженности. Внешняя сдержанность определяется еще и отсутствием в теме обоих вводных тонов, то есть II и VII ступеней лада.

Вопреки обычным нормам классической мажоро-минорной фуги, несмотря на то, что тема начинается скачком с тоники на доминанту, ответ (тт. *9—17*) написан не тональный, а реальный, что обусловлено модуляционным планом всех проведений.

На основе единого диатонического звукоряда («белых клавиш») тема проходит во всех семи мелодических ладах [1]. Ее первое изложение оказывается не в мажоре, но в ионийском ладе, которому противостоит миксолидийский лад ответа. Лад этот раскрывается не в самой имитации, так как в ней нет II и VII ступеней, но в противосложении к ней (звук фа чистое в т. *11*). Вместе с полным обнаружением интонационного строя (в тт. *10—11*) образуется и господствующий ритм — движение четвертями (т. *12*).

Оба удержанных противосложения (первое появляется в т. *9* и IV голосе, второе — в т. *19*, также в IV голосе) пополняют тему ритмически и интонационно. На протяжении первых пяти с половиной тактов они преимущественно опевают основной и терцовый тоны (I и III ступени лада). Вместе с мелодией темы на сильных долях образуются трезвучия I и VI ступеней, отчего неприметно усиливается ощущение «протягивания» квинтового тона (соль), опеваемого VI ступенью (ля). Движение четвертями использует на слабых долях только проходящие ноты, изредка — вспомогательные, содействуя чистоте и прозрачности «строго-стильной» гармонии.

Третье противосложение (IV голос в тт. *27—35*) не удерживается, так как в дальнейшем развитии Фуги преобладает трехголосный склад, четырехголосие же встречается лишь в стреттах, а также в проведении, в котором второе противосложение

[1] См. стр. 208—209.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

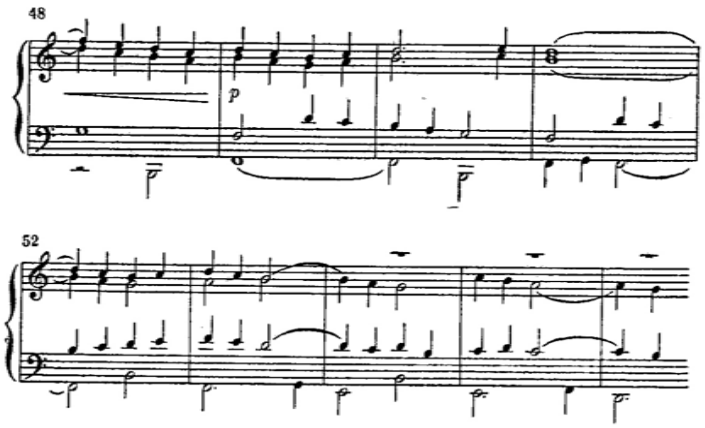
проходит параллельными терциями одновременно в I и II голосах (тт. *48—52*).

Экспозиция содержит две пары проведений, объединенных связующей интермедией (тт. *17—19*). Кадансовой грани между экспозицией и свободной частью нет.

Средняя часть (тт. *40—79*) также содержит две пары проведений, теперь чередующие движение от более высокого голоса к более низкому и разделенные связующей интермедией (тт. *56—58*).

Все они проходят в ладах с малой терцией, первая пара — в ми фригийском и си локрийском (тт. *40—56*), вторая — в ля эолийском и ре дорийском (тт. *58—74*).

Локрийский лад является крайним низким в системе мелодических диатонических ладов; в нем все интервалы от тоники вверх малые, а квинта уменьшенная. Проведение темы в локрийском ладе образует поэтому разработочную кульминацию фуги [1].



Проведение это представляет и регистровую кульминацию в басу — тема захватывает наиболее «глубинные» звуки Фуги [2].

Следующее проведение (тт. *58—66*) в ля эолийском создает регистровое и ладовое просветление — тема «парит» над несколько сумрачным движением в басовом регистре отдаленных от нее противосложений. Вместе с проведением в ре дорийском (тт. *66—74*) это служит переходом, подготовкой новой и высшей

[1] Впервые проведение темы в локрийском ладе Шостакович применил в свободной части Фуги из Фортепианного квинтета (1940). В локрийском ладе в качестве основного написаны оркестровая и хоровая фуги в опере «Катерина Измайлова» (1930—1932).

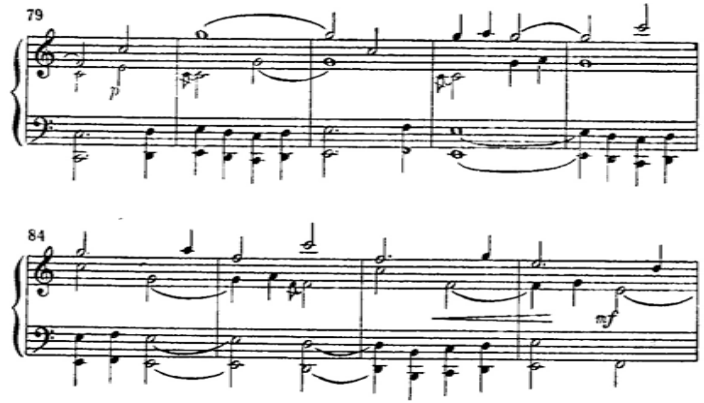
[2] Это несколько напоминает кульминацию в басу в тт. *73—76* в Фуге до-диез минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» (ХТК), а также многие «педальные» проведения темы в органных фугах Баха.

кульминации в начале заключительной части фуги (т. *79*). Ей предшествует интермедия (тт. *74—78*), в которой верхние голоса плавно спускаются на основе доминантового органного пункта в басу.

Решающая грань композиции подчеркнута здесь кадансом. Кульминация создается удвоением нижнего голоса в октаву, проведением темы стреттно с сохранением на протяжении пяти тактов второго удержанного противосложения, что образует горизонтально-подвижной контрапункт, нарушением ровного движения четвертями (в т. *79*), а также завоеванием наиболее высокого регистра, захватывающего до третьей октавы (*79—87*).

Всем этим легкая и прозрачная «стреттная ионийская кульминация в верхнем голосе» противостоит «локрийской кульминации в басу» (в тт. *48—56*).

Особенная ясность, тонкий интеллектуализм противопоставления обоих решающих моментов композиции подчеркивается динамической сдержанностью их — оттенками пианиссимо и пиано.



После достижения решающего перевеса светлых элементов над темными дальнейшее движение образует диминуэндо формы, устанавливая ее полное равновесие.

Равновесие это подчеркивается тем, что весь третий раздел (заключительная часть, тт. *79—96*), так же как и первые два (экспозиция и средняя часть), содержит две пары проведений, по одному в каждом из голосов. Однако теперь каждая из пар образует стретту: нисходящую ионийскую (тт. *79—87*, I и II голоса) и восходящую лидийскую (тт. *87—96*, IV и III голоса).

Таким образом, тема оказывается проведена во всех семи параллельных мелодических ладах, построенных на «белом» звукоряде.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Следующую затем еще одну свободно построенную стретту с частичным сохранением удержанного противосложения можно считать кодой Фуги (тт. *98—107,* IV и I голоса). В отличие от прежних проведений, в ней опевается не доминанта, а тоника, причем в басу — на всем протяжении. Кроме того, также впервые, пара проведений темы (точнее — ее отрезков) находится не в соседних, а в двух крайних, наиболее рельефных голосах.

Сочетание строгого характера движения и идеальной стройности композиции делает первую Фугу сборника классически совершенной.

В ней торжествуют свет и разум. Ее можно назвать пушкинской.

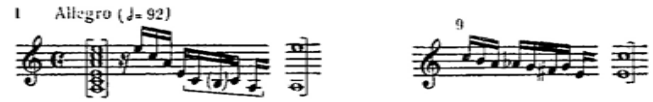
ПРЕЛЮДИЯ № 2

(*ля минор*)

В основе Прелюдии лежит повторяющийся мотив. Отсутствие первой доли придает ему силу текучести. Его интонационное строение выясняется лишь на последней, восьмой по счету ноте.

Вся Прелюдия построена на непрерывном движении шестнадцатыми и внешне напоминает этюд [1]. Ритмической ровности пульсации соответствует неизменная динамика: пиано, обозначенное в самом начале пьесы, сохраняется на всем ее протяжении. Единым остается и связный штрих — легато.

Если все сказанное самоочевидно, то менее заметно еще одно свойство этой музыки. Почти вся Прелюдия, за исключением последних восьми тактов, выдержана в одном среднем регистре. Верхний голос ее колеблется в сравнительно небольшом промежутке сексты — от си первой октавы (в т. *4* и др.) до соль второй октавы (в т. *15*). Нижний — преимущественно между ми малой октавы и до первой октавы, в особых случаях расширяя эту тесситуру вниз до ноты до малой октавы и вверх до ноты ми первой октавы.



Дуодецима между крайними голосами в первом изложении повторяющегося мотива служит нормой для расположения голосов и в дальнейшем. Изменяется она незначительно, расширяясь до двух октав (например, в т. *15*) или сужаясь до сексты (т. *9*), в отдельных случаях создавая весьма выразительные особенности. Преобладает же расстояние между крайними голосами в рамках ноны — ундецимы.

Создается нечто вроде «регистровой ленты».

[1] Ее наиболее родственными прототипами можно считать такие пьесы, как Прелюдия До мажор I тома ХТК Баха, а в более позднее время — «Доктор Градус ад Парнассум» Дебюсси.

БИБЛИОТЕКА

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Последние четыре ноты первого мотива образуют интонационную двусмысленность. Нота си воспринимается двойственно: и как вспомогательная к ноте до (в этом случае весь мотив оказывается построен на одном тоническом аккорде), и как проходящая между нотами до и ля, опетая камбиатой.

Такая равнозначность этих элементов еще более подчеркивает выразительность других. К числу их относятся прежде всего звуковой состав повторяющегося мотива при каждом отдельном его проведении (его аккордовое строение — гармонический остов и его опевание), а также мелодическое движение как внутри повторяющегося мотива, так и между соседними проведениями его.

Особая интонационная прелесть достигается при сближении крайних голосов и образовании самого узкого «регистрового пласта» (например, в т. *9*), включающего малосекундовые и даже хроматические обороты.

В *7* и *8* тактах, внутри ровного движения шестнадцатыми рождается очень тонкая игра ритма. Мотивы разбиваются, начинают занимать не половину, а три четверти такта. Ритмические перебои происходят в некоторых случаях и в дальнейшем.

Еще более выразительны мелодические отступления от установившихся контурных норм. Здесь, кроме хроматизмов, важное значение имеет связанное с тональными отклонениями появление звуков, не принадлежащих ля минору, а также вводного тона (соль-диез) и поддерживающей его VI мелодической ступени (фа-диез) в самом ля миноре (тт. *7* и *8*).

Все это создает внутренние, вне ритмического и фактурного проявления, подъемы и спады динамических волн, а также кульминации и грани постоянно текучей композиции.

Весьма условно в ней можно заметить очертания трехчастной и особенно двухчастной форм.

Так, такты *1—8* имеют экспозиционное значение и построены в форме половинного предложения[1] в главной тональности с завершением на гармонической доминанте ля минора.

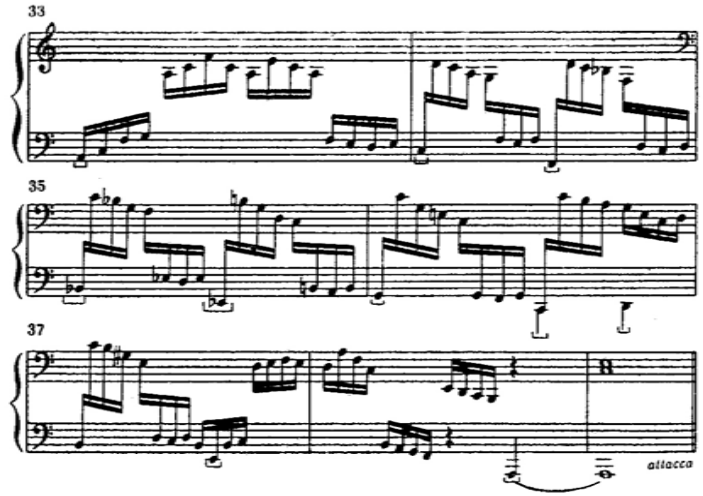
Далее следует «разработочная часть» (тт. *9—24*). В ней захватываются мелодические признаки разных побочных тональностей (До мажор — ми минор — Фа мажор — си минор — Си-бемоль мажор — До мажор), чередуемые с возвращениями в основную тональность (ля минор).

В *25* такте наступает «реприза», подчеркнутая октавным чередованием звука ми. Затем (тт. *25—29*) сжато повторяется последование от тоники к доминанте, проведенное в начале Прелюдии, в ее экспозиционной части (в тт. *1—8*).

Краткий переход (тт. *30—32*) приводит к тонике и начатому ею заключительному построению в ля миноре — функционально особенно ясному, ритмически активному. В нем мерное

[1] То есть предложения, завершенного половинным каденсом.

сперва чередование полутактовых мотивов расширяется затем на доминантовой основе. При этом выделяется голосоведение «в басу», образованное низшими звуками повторяющихся ритмических мотивов.



Успокоение музыки достигается также активной сменой регистра, выдержанного до того на всем протяжении пьесы.

В последнем аккорде интервал дуодецимы между крайними голосами (ля — ми) равен такому же интервалу из первого мотива Прелюдии, однако расположен теперь на две октавы ниже.

Прелюдия проносится подобно живо играющей поверхности водной глади, как тонко-красочное видение, которое в конце погружается в темноту. Вся она служит живописным фоном для последующей Фуги. Между ровностью Прелюдии и быстрой изменчивостью Фуги возникает резкий контраст.

ФУГА № 2

(ля минор)

трехголосная

Яркий контраст этот вносится Фугой если не во всем, то в основном.

Фон сменяется рельефом.

На смену ровному состоянию и постепенным изменениям возникает непрерывная деятельность, динамически неустойчивая подвижность, насыщенная многими внезапными переходами.

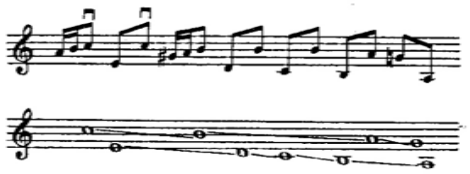
Динамика меняется в пределах от пианиссимо до фортиссимо, появляются разнообразие штрихов с преобладанием стаккато, широкий — по три октавы — диапазон каждого из

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

голосов, при общем объеме в пять октав, частая сменяемость фактуры, сложные ладообразования, насыщенность модуляциями, зачастую далекими, многообразная мотивная разработка.

Все это создает образ подвижности необычной, не просто танцевальной, а скорее игровой, «спортивной», повышенно динамичной и упругой.

Характер Фуги в большой мере предопределяется уже ее темой, «остро очерченной и бойкой» (И. Мартынов). На первый взгляд общие контуры темы соответствуют классическим образцам подобного рода. Широкие скачки создают скрытое

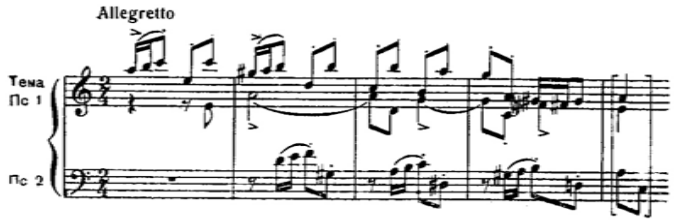


двухголосие. Каждый из внутренних голосов движется по нисходящей гамме, образуя подразумеваемые параллельные сексты или задержанные септимы. Оба голоса направляются к двум тоникам на расстоянии октавы — I и VIII ступеням лада. Все это напоминает такие темы Баха, как, например, из Фуги До-диез мажор I тома ХТК.

Однако необычные детали вносят в ля-минорную тему несколько индивидуализирующих ее оттенков.

Так, при общем преобладании восьмых длительностей деление на две шестнадцатых падает не на слабые, как это обычно бывает в танцевальной музыке, а на сильные доли первого и второго тактов, что сразу рождает ритмическое «скольжение», характер неустойчивого равновесия, как будто начало темы перенесено с затакта на сильную долю. Создается ощущение сдвига на одну восьмую, рождается образ неустанной подвижности.

Ощущение это сохраняется и при соединении темы с двумя удержанными противосложениями.



Первое из них построено на опускающихся квартовых, «сигнальных» интонациях, которые удваивают нисходящее движение скрытых голосов темы во второй ее половине.

Начальная кварта («выпад на тонику») сталкивает в одновременном звучании тонику и доминантовую гармонию. Упором же на сильную долю она подчеркивает «скрытую затактовость» начала темы.

Второе противосложение, развивая первый мотив темы (ритмические и интонационные контуры ее первых четырех звуков), создает своеобразную имитацию этого мотива, как это иногда встречается у Баха, особенно во II томе ХТК[1].

Однако имитация вступает не на сильной доле, как в теме, а на слабой, что подчеркивает ощущение текучести, сдвига, ритмической остроты и зыбкости.

В дальнейшем оба противосложения сохраняются на всем протяжении Фуги. При этом в двухголосных проведениях исключается второе противосложение. В трехголосных же проведениях, захватывающих весьма широкую тесситуру, первое противосложение (т. *37,* III голос; т. *43,* II голос) несколько изменяется для удобства исполнения, что влечет за собой и некоторые ритмические изменения.

Со вступлением второго противосложения (тт. *11—14*) гармоническое несовпадение голосов усиливается, возникает почти непрерывная полифункциональность, подчеркивающая особый, «движущийся» характер музыки.

В Фуге много интермедий. Их можно разделить на «большие» (по 6 и более тактов), б о́ л ь ш и е по объему, чем проведения, и «малые» (по 2 такта), м е н ь ш и е по объему, чем проведения.

«Большие» служат делению Фуги на разделы и расположены между ними. «Малые» расположены между двумя проведениями одинакового значения, относящимися к одному и тому же разделу[2].

В ритмическом отношении в большинстве интермедий подчеркивается строение такта, благодаря преобладанию ямбических мотивов с упором на сильные доли. В результате создается инерция движения, и каждое вступление темы становится более рельефным.

Мотивами для интермедий в основном служат «сигнальные кварты» первого противосложения, восходящие «фанфарные» трезвучия и четко ритмованные, преимущественно также восходящие, гаммы в пределах октавы.

Все это создает четкую пульсацию.

В интонационном отношении музыка интермедий по сравнению с проведениями нисколько не теряет в остроте, но, напротив, использует для достижения ее новые средства. Они заключаются в частой смене гармонического остова, мелодических сдвигах, а также в переченьях и усилении ладового тяготения.

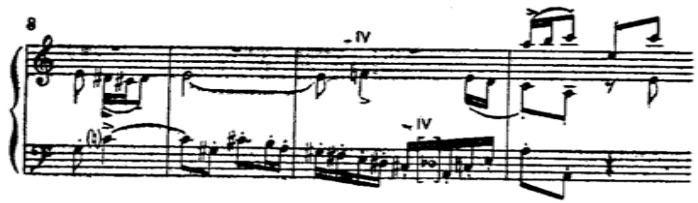
---

[1] См., напр., Фуги Ре мажор и ля минор из II тома ХТК.

[2] Э. Праут называл такие связующие интермедии кодеттами.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Так, в тактах *9—10* нисходящая гамма в до-диез миноре сразу сменяется восходящим арпеджио ля минор. Ладовая



связь этого последования укрепляется (и обостряется!) звуком фа-бекар во II голосе, образующим переченье с III голосом. Фа-бекар оказывается IV низкой ступенью в до-диез миноре и подсказывает восприятие тоники до-диез минора (звука до-диез) также в качестве IV низкой ступени в ля миноре (как ре-бемоль).

Структурную основу Фуги, за исключением первых двух проведений и стретт, создают одиночные проведения, чередуемые с интермедиями различных размеров: по 2, 6, 7 и даже 9 тактов.

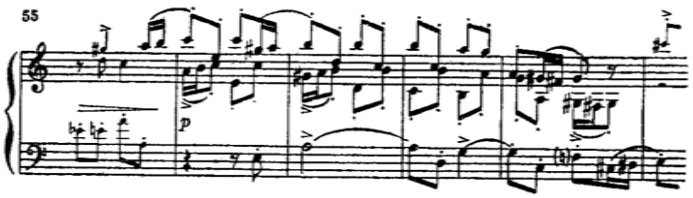
Основным движущим элементом развития в этих проведениях следует считать смену тональностей, которые и определяют деление Фуги на разделы.

В экспозиции три проведения проходят, как обычно, в тональностях ля минор (тт. *1—4*), ми минор (тт. *5—8*) и снова ля минор (тт. *11—14*).

Затем тема проводится в двух иноладовых тональностях первой степени родства (в тт. *21—24* в До мажоре и в тт. *27—30* — в Соль мажоре).

Следующие два проведения проходят в далекой минорной тональности фа-диез минор (тт. *37—40*) и отдаленной субдоминантовой тональности си-бемоль минор (тт. *43—46*).

С *55* такта в главной тональности начинается новый раздел. В нем проходят две стретты. Первая из них звучит особенно остро и неустойчиво благодаря сдвигу вступления на одну вось-

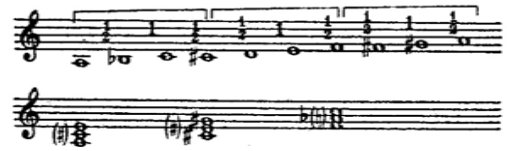


мую, отчего смешиваются слабые и сильные доли. Можно предположить, что это подсказано ритмическими особенностями темы. Острота создающихся сочетаний (почти исключительно секунды и септимы) несколько сглаживается благодаря сохранению первого удержанного противосложения. Участие его в стретте образует горизонтально-подвижной контрапункт.

Следующая стретта (тт. *59—63*) сочетает проведение в III голосе, начатое с затакта, то есть смещенное на одну восьмую, с неполным и неточным проведением во II голосе, начатым с последних трех шестнадцатых *61* такта.

Нисходящая гамма, появившаяся в первой интермедии (т. *9—10*) и затем многообразно разработанная в других интермедиях (тт. *15—16, 19—20, 25—26, 31—32, 47—48*), теперь проходит в I голосе, впервые в проведении, в качестве противосложения, демонстрируя свою зависимость от темы.

При этом проведение темы в III голосе в тональности до-диез минор в разделе заключительного значения подчеркивает ближайшую связь этой тональности с главной тональностью ля минор. Обе они принадлежат одному политоническому ладу, тоники которого расположены по звукам увеличенного трезвучия [1].



Последний раздел (начиная с т. *71*) построен на повторении начальных мотивов темы и сигнальной кварты, в конце — на применении также нисходящей гаммы. Решающую роль здесь играет бас, опирающийся на развернутый первый мотив темы, как на окончательно установившуюся тонику, отчего весь этот раздел приобретает значение коды («финиша») всей пьесы. Несколько успокоившаяся музыка словно «убегает» из сферы восприятия.

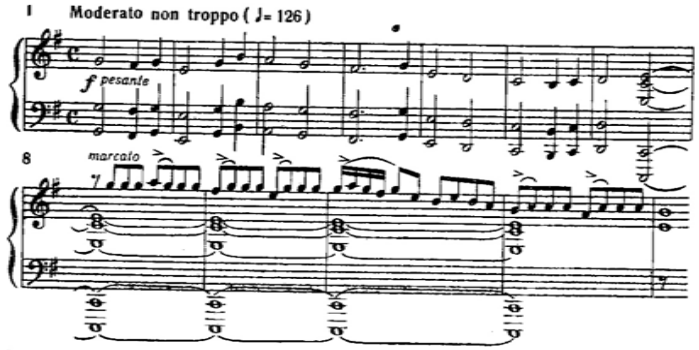
[1] Политонический — содержащий энгармонически равные звукоряды, начатые от разных ступеней, благодаря чему каждая из этих ступеней способна стать тоникой на равных основаниях с другими. Образуется несколько тональностей одного и того же лада (в данном случае ля—до-диез—фа).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 3

(Соль мажор)

Прелюдия напоминает некоторые страницы русской оперной классики, посвященные картинам народных собраний [1]. Построена она в виде диалога. В ее основе — два тематических образования, которые противостоят друг другу и чередуются друг с другом, создавая впечатление диалога или спора [2].



Первая тема, властная, неторопливая (авторский оттенок pesante), с «чувством собственного достоинства», звучит твердо и непререкаемо. Ее остановка на доминанте, переходящей в субдоминантовое трезвучие, кажется не столько вопросом, сколько требованием согласия. Завершающий ее неустойчивый субдоминантовый аккорд появляется как торжественное и властное подтверждение, как поддержка обращения (т. *7*).

В ответ возникает вторая тема (тт. *8—11*), частая и торопливая, «тонкоголосая», несколько жалобного, причитающего характера.

Ее подхватывают «мужские голоса» — октавы в басу (тт. *12—15*), после чего краткий переход (тт. *15—16*) возвращает первую тему в основной тональности (тт. *17—22*).

[1] «Ее образы живо ассоциируются с массовыми народными сценами из опер Мусоргского, особенно из „Бориса Годунова“». (С. Скребков).

[2] В результате по структуре Прелюдия напоминает пьесу Мусоргского «Два еврея» из фортепианной сюиты «Картинки с выставки».

Теперь она сопровождается повторяющимся звуком доминанты, что придает ей черты неустойчивости, а вместе с тем и меньшей убедительности. Кроме того — и это еще более важно,— изменилось ее ладовое строение (появились звуки ля-диез и фа-бекар); что содействует смягчению ее облика.

Расширение в конце приводит к новому завершающему аккорду — трезвучию Си-бемоль мажор (т. *23*). Его близость к соль минору, одноименному к главной тональности, и отдаленность от нее самой содействуют развитию и драматизации музыки.

Следующий раздел использует интонации второй темы, которые становятся все более жалобными, но и более настойчивыми.

В тактах *30—36* усиливается и расширяется связующий элемент, заимствованный из тактов *15—16,* который отдаленно напоминает соотношение большого и малых колоколов в перезвоне. Это приводит к кульминации, падающей на начало заключительного раздела.

Обе темы звучат одновременно, причем в каждой из них растет ее основное значение, как и в аналогичном месте в пьесе «Два еврея».

И в результате такое слияние создает впечатление не согласия, но, напротив, непримиримости.

Ощущение это особенно усиливается, когда в конце Прелюдии в басовом регистре возникает подчеркнуто тяжелый, диссонирующий, застывший в своей неустойчивости аккорд (т. *44*).

В верхнем же регистре на расстоянии двух октав вторая тема в сложном ладу (мажоро-минор с высокой IV и понижаемой II ступенями) приобретает черты особенно жалобного голошения, обрывающегося в последнем такте.

Завершения нет. Остается образ неразрешимого столкновения противоположных устремлений. Диалог оказывается запечатлен в момент его высшего напряжения...

Резким контрастом к Прелюдии является Фуга.

Будто далеко в прошлое ушли картины минувших событий, чтоб уступить место бурному кипению, быстроизменчивой игре новой жизни. Там, где решали судьбу свою предки, теперь резвятся дети.

ФУГА № 3

(Соль мажор)

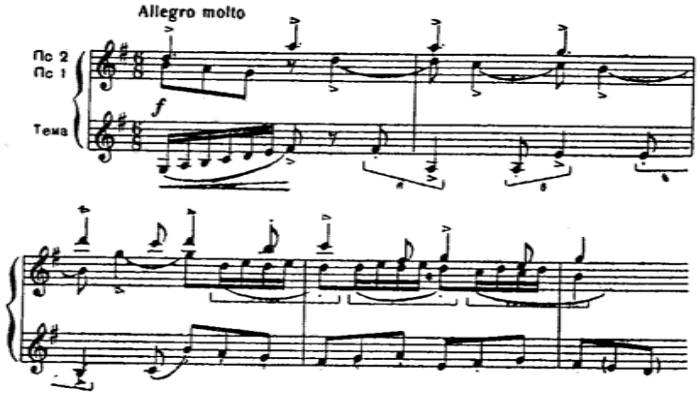
трехголосная

В теме много характерного. Стремительное движение в начале ее очерчивает тонический септаккорд. Сильное завершение на септиме (VII ступени лада) придает этой ступени необычную устойчивость, значение «верхней тоники».

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ямбического строения скачки то вверх, то вниз, на постепенно сужающиеся интервалы (сексту, квинту, кварту), опираясь на схему скрытого двухголосия, неуклонно сжимают захваченный диапазон и «сводят» его к ожидаемой ноте ре второй октавы.

Однако вместо нее неожиданный скачок на резко очерченную септиму вверх завершается плавным движением к ноте фа-диез второй октавы, подтверждая ее тоникальность.



В основном тему можно разбить на три мотива: стремительный в начале, «подталкивающий», ямбический в середине и выравненный, триольный в завершении.

Быстрота, энергия, размашистая удаль в сочетании с некоторой неуклюжей угловатостью характеризуют тему в целом.

Два удержанных противосложения главным образом подчеркивают эти признаки. Гармонически пополняющие тему, консонирующие с ней ноты противосложений синкопированными акцентами придают рельефность скачкам, содержащимся в первой половине ее построения.

Разнообразие вносит прежде всего первое противосложение. Во второй половине его появляется мотив «играющей жизни»[1]. Не нарушая метричности движения, он придает все же окончанию темы черты большей мягкости.

В свободной части в трехголосных проведениях (кроме стретт) тема проводится только в одном из крайних голосов, часть второго противосложения транспонируется на октаву (например, в т. *46*).

В двухголосных проведениях второе противосложение опускается.

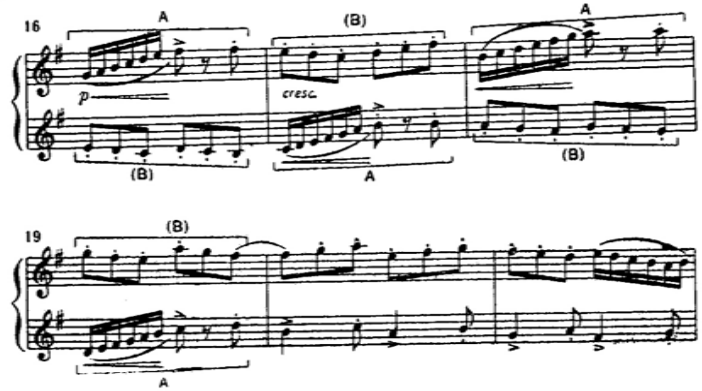
Уже в первой интермедии (тт. *9—10*), имеющей связующее значение между вступлениями II и III голосов, определяются

[1] Он часто встречается в музыке Чайковского, в Сборнике же Шостаковича — еще, например, в Фуге № 11 (Си мажор).

некоторые приемы, которые впоследствии сохранятся во всех последующих интермедиях.

Прежде всего это относится к мотивному контрапункту. Строится он на элементах, заимствованных только из темы, не касаясь противосложений.

Основной принцип его сводится к тому, что то в одном, то в другом голосе, а в целом непрерывно, проводится завершающий, триольный, мотив темы в прямом или обращенном виде. Одновременно же с ним в другом голосе, — если интермедия двухголосная, как это преимущественно имеет место, — проходит первый или серединный мотив темы. Если же интермедия трехголосная, то все три мотива проводятся сразу в трех голосах.



Начиная со второй (тт. *15—21*), каждая из интермедий образует развитое построение и содержит многократное проведение начального мотива темы в разных голосах поочередно, что приводит к более или менее точно построенным каноническим секвенциям и бесконечным канонам [1].

Опора на начальный мотив темы создает эффект ложного вступления, а отсюда — нетерпения, натиска, стремительной попытки, не увенчавшейся успехом. И каждая из таких интермедий служит предиктом, подступом к последующему проведению.

Выразительность этой мотивной игры, пожалуй, перевешивает, преобладает по сравнению со значением модуляционного движения. Все же и тональный план сохраняет черты последовательности и динамичности.

После экспозиции следуют два проведения в иноладовых тональностях — ля миноре (тт. *22—25*) и ми миноре (тт. *26—29*) натуральных, субдоминантовой тональности До мажор (тт. *35—38*), отдаленных субдоминантовых тональностях Си-бемоль (тт. *44—47*) и Ми-бемоль (тт. *48—51*) мажор, что служит

[1] См. стр. 237—239.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

не только подготовкой главной тоники, но одновременно и окружением одноименной к ней тональности соль минор.

Вот почему следующие затем две двухголосные стретты в Соль мажоре (тт. *61—64*) и Ре мажоре (тт. *65—69*) вносят характер утверждения и просветления и яркую кульминацию, отмеченную высшим в этой Фуге динамическим оттенком — фортиссимо.

Отсюда начинается, если можно так выразиться, «разомкнутый» стреттный раздел. Разомкнутый в том смысле, что после указанных стретт в главной и доминантовой тональностях появляются еще две двухголосные стретты (с третьим свободным голосом) в далеких субдоминантовых тональностях — Фа мажоре (тт. *75—78*) и Си-бемоль мажоре (тт. *79—82*).

Обе эти стретты, так же как и предыдущие, — и даже в еще большей мере благодаря одновременному сочетанию в них серединных мотивов темы, основанных на зигзагообразном последовании скачков, — производят впечатление «мотивной потасовки», в которой логика голосоведения скорее ощущается, нежели ясно прослеживается.

Однако в действительности здесь все вполне закономерно приводит вновь к тонике главной тональности (т. *83*), откуда начинается развернутый заключительный раздел, основанный на стреттах свободного построения.

Начиная отсюда и до самого конца Фуги (за исключением баса в тт. *83—87*, неуклонно подтверждающего тонику доминантой), все голоса проводят либо тему в целом, либо ее отрывки, иногда в противодвижении или увеличении (тт. *94, 97*).

При этом разнообразие приемов создает единую большую волну. Сначала (тт. *83—84*) возникает двухголосный бесконечный канон на первом мотиве темы, написанный в двойном контрапункте децимы (Jv=—16). Второе звено этого канона служит началом незаконченной стретты между I и II голосами (тт. *84—85*). Оба последних проведения (тт. *84—87*) в свою очередь образуют бесконечный канон второго разряда: с неравными расстояниями вступления голосов в полтакта и полтора такта.

Все это (тт. *83—87*) служит большим разгоном, предиктом. «Натиск» постепенно усиливается и приводит к трехголосной усеченной стретте (тт. *89—91*), начатой III голосом и подхваченной II и I голосами. С завершением темы в III голосе (т. *92*) обрываются и имитирующие ее II и I голоса.

Следующие два такта (*92—93*), подобно интермедиям, служат подходом к последнему, наиболее важному проведению.

Его завершающее значение подчеркивается уже началом, взятым фортиссимо на ноте ля-бемоль, создающей внезапное отклонение (т. *94*).

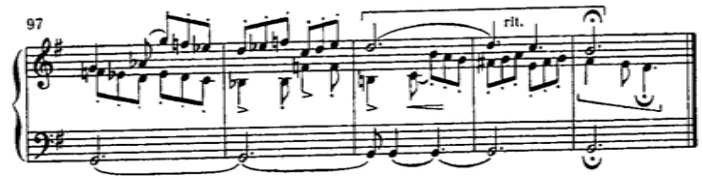
Тема появляется в I голосе в Ми-бемоль мажоре, особенно торжественно и утвердительно еще и потому, что первые шесть

нот ее проходят в увеличении (восьмыми), сразу же освобождая ее от стремительной поспешности и придает ей черты неодолимости.

С наступлением заключительной тоники в басу (т. *97*) во II голосе (т. *98*) стреттно появляется тема сразу с ее второго такта.

Ее начало (в т. *97*) заменяет «сплавленный» с нею, несколько измененный и взятый в противодвижении заключительный (триольный) мотив. Создается подобие ритмического расширения (восьмые вместо шестнадцатых) стремительного начального мотива темы.

В *99* такте тоничная по своему тематическому значению VII ступень Ми-бемоль мажора (ре) оказывается доминантой Соль мажора. Пока II голос (в тт. *99—101*) завершает движение, теперь прямое, на звуке фа-диез (также тоничной) по своему значению VII ступени Соль мажора), верхний голос медленно спускается с ре на си. Имитируя его, и II голос с некоторым ускорением спускается с фа-диеза на ре (т. *101*). Так наконец усмиряется, смягчается и успокаивается дерзкая септима, на всем протяжении Фуги претендовавшая на значение устоя.

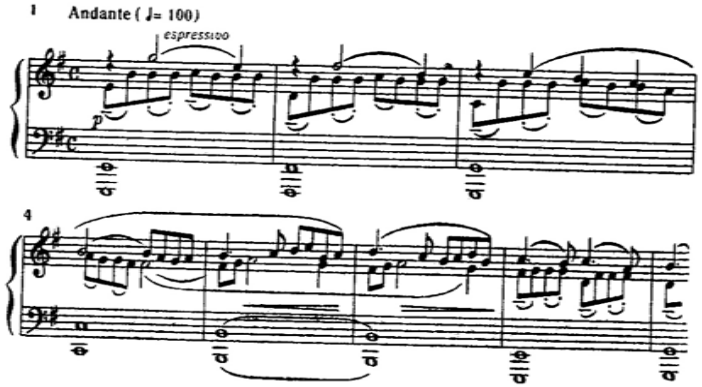


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 4

(ми минор)

Музыка Прелюдии безыскусственно проста и исполнена чувства сильного, настроения печального [1].



Глубокие, размеренно медленные басы и ровно движущиеся интонационно трепетные восьмые ноты среднего голоса образуют сумеречный фон для ритмически свободного движения верхнего голоса.

Его диатоническая мелодия предельно трогательна. Начатая в высоком сопрановом регистре, она постепенно покорно никнет и к завершению первого, экспозиционного раздела (т. *11*) падает на тонику.

Однако мелодическое усилие (т. *12*) переводит музыку в следующий раздел. Начатый так же, как и первый, но в Ре миксолидийском, он вносит просветление, а затем и изменение, оживление фактуры.

Бас временно останавливается, протягивается (тт. *16—18*), вместе с тем появляются долгие ноты и в среднем голосе, тогда как движение мелодии учащается, являются альтерированные звуки, рождается особая тонкость интонационного развития.

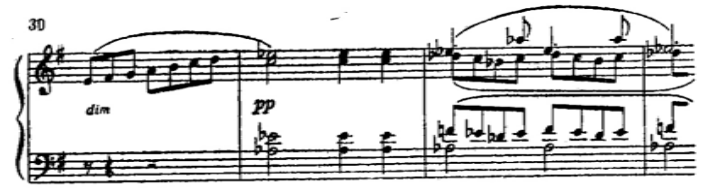
[1] «Прелюдия — одна из лучших у Шостаковича — звучит как печально-сосредоточенное размышление» (И. Мартынов).

После перехода в Ре ионийский (тт. *18—20*) мажорное наклонение его затуманивается минорным (фа-бекар в т. *20*), и на его тонике (ре) устанавливается Си-бемоль мажор, имеющий значение субдоминанты ля минора.

Возникает исключительной выразительности и деликатности каданс (тт. *23—25*) в трижды пониженном ля миноре [1] (с низкими II, IV и VIII ступенями, то есть со звуками си-бемоль, ре-бемоль и ля-бемоль).

Появление в т. *26* также локрийской V ступени (ми-бемоль) служит переходу в пониженный ми минор, в котором этот ми-бемоль является низкой VIII ступенью. И весь раздел, начатый в т. *13*, заканчивается в т. *30* на тонике главной тональности.

Восходящая по натуральному звукоряду ми минора гамма переводит к следующему разделу в Ля-бемоль мажоре (начиная с т. *31*) [2].



На фоне предыдущей минорной музыки тоническое трезвучие этой далекой тональности звучит особенно светло и нежно, а вместе с тем появляется оно вполне закономерно. Будучи подготовлено гармониями и мелодическими оборотами пониженных ладов, оно воспринимается как трезвучие IV низкой ступени в дважды пониженном ми миноре, содержащем низкие IV и VIII ступени (ля-бемоль и ми-бемоль) [3].

Несколько тактов опевания мажорной тоники (*31—33*) концентрируют в себе ласковое утешение и надежду.

Однако решительный (благодаря аккордовому складу, четкому движению четвертями, оттенку *mf* и доминанте в басу) переход (тт. *35—37*) возвращает в основную тональность (ми минор), в которой протекает мерно длящаяся и медленно затихающая кода.

Восстанавливается начальная фактура. Но теперь бас становится неподвижен. Качание на тонической терции сменяется полной остановкой на тонике. В верхних голосах являются пониженные ступени, которых не было в начале. Среди них выделяется по своему значению IV низкая (ля-бемоль). Образуется

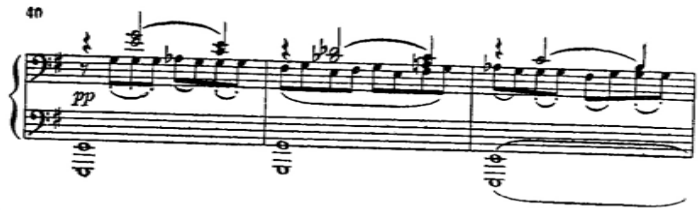
[1] См. стр. 209—211.

[2] Пример этот приведен также в книге В. Беркова «Гармония и музыкальная форма» (М., «Советский композитор», 1962, стр. 123) в процессе рассмотрения ладовых черт мажора и минора и их модификаций.

[3] В системе новых ладов Шостаковича ми «минор» и Ля-бемоль «мажор» являются параллельными тональностями. См. стр. 209—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

опевание терции и квинты тонического трезвучия малыми секундами, скорбное и тоскливое.



Возникают весьма утонченные образы одиночества. Рождается красота осеннего увядания, напоминающая аналогичные пьесы Чайковского: «Осеннюю песнь», романс «Ночь» и другие.

ФУГА № 4

(ми минор)

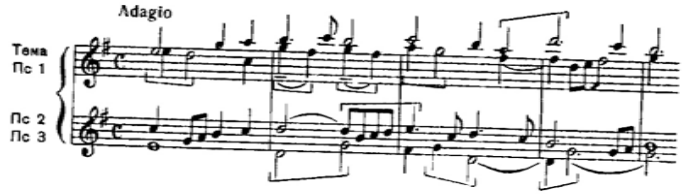
четырехголосная [1]

Двойная с тремя удержанными противосложениями к первой теме и двумя — ко второй, эта Фуга принадлежит к числу наиболее крупных по масштабам, развернутых и контрапунктически насыщенных, хотя отличается сжатостью изложения.

Созерцательное, несколько жалобное раздумье первой темы сочетается с протестующим порывом второй. Контрапунктическое объединение обеих тем рождает страстную действенность, пафос переживания, волю и решимость.

Фуга состоит из пяти разделов, обычных для двойной фуги с раздельной экспозицией тем.

Первая экспозиция опирается на тему и три удержанных противосложения.



Медленная тема очень выразительна. По характеру она близка русским крестьянским протяжным песням. С ними ее сближает не только неспешный темп и связное движение, создающее неторопливую распевность. Еще большее значение имеет опевание V ступени (си), захват VII натуральной ступени (ре), и как окружающей пятую, и как самостоятельной точки опоры, подкрепленной квартовым скачком снизу. Восходящая кварта

[1] См. Золотарев В. Фуга. (Здесь и ниже библиография дана в сокращении. См. списки литературы стр. 255 и 256).

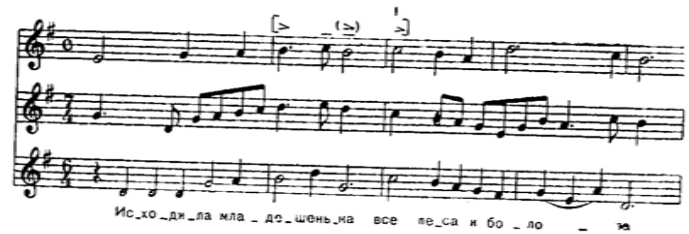
от IV к VII ступени эолийского лада для мелодики Шостаковича очень примечательна. Этот характерный оборот встречается в ряде его произведений, например в первой теме скерцо из VII симфонии; в Сборнике, также очень приметно,— в темах фуг № 14 (ми-бемоль минор) и № 18 (фа минор).

Наконец, важнейшую роль играет специфически русский ритм. Тему образуют две фразы. Каждую из них составляют две дактилические стопы, здесь — трехзвуковые, с кульминационным звуком в начале второй (первое си во втором такте и ре в четвертом такте), что приводит к типично русской распевности окончания.

При этом конец второй фразы (до — си в т. *4* и в начале т. *5*) повторяет аналогичное место первой (до — си в т. *2*), однако, растягивая, замедляя, что также усиливает русский характер мелодии. Переход от одной фразы к другой (си — до через тактовую черту между тт. *2* и *3*) ритмически также весьма характерен для русской мелодики крестьянского типа.

Так, он напоминает подобные моменты в песне «Исходила младешенька» при переходе этого слова к слову «все (леса и болота)» и у самого Шостаковича — в теме фуги из оратории «Песнь о лесах» [1].

Возникает своеобразный акцент, который хочется назвать «русской синкопой».



Родство приведенных отрывков из Оратории и из народной песни усиливается тем, что они допускают также одинаковую гармонизацию (напр., I II VI_{6_4} II_{6_5} V). Подобную гармонизацию (в параллельном мажоре) допускает и тема Фуги, начиная со второго такта. Ее «наклон» в сторону Соль ионийского особенно ощущается при соединении с удержанными противосложениями. Заключительное созвучие этого соединения не содержит вовсе тоники ми эолийского, а образует верхнюю терцию миминорного или нижнюю терцию соль-мажорного трезвучий (звуки соль — си).

Противосложение третье представляет почти исключительно чередование звуков ре и соль, то есть доминанты и тоники Соль мажора, и создает ощущение ладовой переменности.

[1] После Сборника прелюдий и фуг Шостакович написал сходную тему кларнета в первой части Десятой симфонии (1953).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Три удержанных противосложения в целом родственны теме и призваны в первую очередь пополнять ее гармонически и ритмически.

Образуются созвучия преимущественно консонантные, с подчеркнутым выявлением натурального минора, точнее — эолийского лада. Последование возникающих трезвучий обусловливается логикой не функциональной, но мелодической — движением отдельных голосов, несколько напоминающим принципы подголосочной полифонии.

В каждом из удержанных противосложений выделяются своеобразные черты, оживляющие и обогащающие тему.

В первом противосложении — характерный стонущий или даже «ноющий» оборот во втором и третьем тактах тематического построения. Кроме того — опевание восьмыми секундового спуска на расстоянии такта.

Во втором противосложении — появление ритмического мотива с отмеченным в примере затактом в три восьмых, который предвосхищает ритм второй темы.

В третьем противосложении — более протяженные длительности; в интонационном отношении — распевание кварты чистой (между VII натуральной и III ступенями), которая затем в ряде случаев превратится в увеличенную.

Все вместе создает в высшей степени содержательное основное тематическое построение.

Экспозиция изложена лаконично: кроме четырех проведений, в ней лишь одна небольшая двухголосная интермедия (тт. *9—10*) между вторым и третьим проведениями, необходимая для разрушения симметрии и возвращения в главную тональность.

Следующая за четвертым проведением четырехголосная вторая интермедия повторяет двухголосие интермедии первой, но пополняет его еще двумя вступившими к этому времени голосами, а также расширяет ее строение, из двухтактовой превращая в трехтактовую.

Затем наступает средняя часть Фуги. В ней две пары проведений.

Первая пара (тт. *22—29*) в иноладовых тональностях первой степени родства — Соль мажоре, вначале ионийском, переходящем затем в миксолидийский (тт. *22—25*) и Ре мажоре, также вначале ионийском и переходящем затем в миксолидийский (тт. *26—29*).

Оба проведения трехголосные. В первом из них опускается третье удержанное противосложение, во втором — второе удержанное противосложение. В сохраняющемся при этом третьем противосложении в конце характерно выделяется ход на увеличенную кварту (т. *29*).

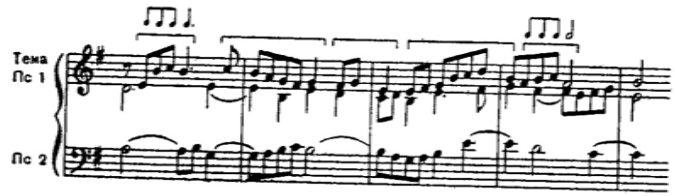
Вторую пару проведений отделяет третья (трехголосная) интермедия (тт. *30—35*), представляющая дальнейшее развитие

основного интермедийного построения. Она содержит то же двухголосие, что и первая интермедия, но пополняет его новым широкораспевным контрапунктом в I голосе и расширяет все построение до шести тактов.

В следующей затем паре проведений (тт. *36—44*), связанных небольшой однотактовой интермедией (т. *40*), тема проходит в субдоминантовой и «неаполитанской», то есть отдаленной субдоминантовой, тональностях (До мажор ионийский и миксолидийский и Фа ионийский и миксолидийский).

Так весь этот раздел (тт. *22—44*) естественно подводит к возможной заключительной части. Однако вместо нее небольшая связка (интермедия пятая, тт. *45—46*) путем очень оригинальной мелодической модуляции[1] приводит к новому обширному разделу Фуги, основанному на второй теме.

Тема эта, в темпе более скором (piu mosso), отличается заметной подвижностью, будучи образована преимущественно из восьмых длительностей. Отдельные остановки создают естественные грани между мотивами ямбического строения с предиктами различного размера — в две, три, пять восьмых нот.



Первый и последний мотивы ее оказываются ритмически одинаковыми, что создает известную замкнутость построения, но различными интонационно: первый представляет опевание квинтового скачка[2], последний — опевание мелодического спуска на секунду посредством нижней вспомогательной и камбиаты[3].

Утвердительный, действенный характер второй темы подкрепляется благодаря тому, что почти на все сильные и относительно сильные доли ее падают звуки тонического трезвучия (за исключением двух случаев).

Вместе с тем гаммообразное и камбиатное движение сохраняют в ней певучесть.

Изложение второй темы сопровождается трехголосными аккордами, так что в момент вступления ответа образуется пятиголосие — редкий в Сборнике случай увеличения числа основных голосов в середине Фуги.

Тема проходит в си миноре натуральном (тт. *47—50*), ответ — в фа-диез миноре натуральном (тт. *50—54*), в I и II

[1] В. Золотарев дает подробный технический анализ этого места.
[2] Ср. с темой Фуги № 1 (До мажор).
[3] Такие или подобные им мотивы встречаются в ряде пьес Сборника.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

голосах. Проведения в III и IV голосах (тт. *55—62*) после краткой связующей интермедии повторяют то же тональное соотношение с сохранением двух противосложений. Органичность перехода между двумя парами проведений подкрепляется тем, что интермедия (тт. *54—55*) написана в виде канонической секвенции (в двойном контрапункте децимы).

Так как в экспозиции нет четырехголосных проведений и третье противосложение не появляется, то удержанными оказываются два противосложения.

Пребывание в далекой тональности (фа-диез минор), в которую движение попадает благодаря тому, что экспозиция второй темы была начата в си миноре, устраняется в следующей, седьмой интермедии (тт. *63—66*). В ней так же, как и в шестой интермедии (тт. *54—55*), но более свободно, проводится такая же двухголосная каноническая секвенция, «распределенная» между четырьмя голосами; сопровождающие ее голоса, в свою очередь, образуют нестрогий канон, и в целом возникает свободная двойная каноническая секвенция, предвестница двойного канона в кульминации Фуги.

В конце интермедии движение приходит в Соль мажор, сам по себе подводящий к главной тональности. Однако музыка решительно уклоняется от возвращения в ми минор.

Соль-мажорная гармония хроматически «ломается» сольминорной, что позволяет (в конце т. *66*) начаться новому проведению в далекой субдоминантовой тональности ре минор.

Пара проведений проводит тему в ре миноре и ля миноре (тт. *66—73*). Еще одна связующая интермедия, родственная предыдущей, но трехголосная, полифонически менее насыщенная (тт. *74—76*), углубляет субдоминантовую сферу, снова осложняя тональный план: следующая пара проведений проходит в до миноре и соль миноре (тт. *76—83*).

Отличительной чертой этих четырехголосных проведений оказывается появление в них свободных противосложений. Их движение, преимущественно параллельными терциями и четвертными длительностями, придает музыке весьма решительный характер в сочетании с исходными оттенками *mf* (т. *76*, впервые в Фуге, после динамики в границах от *pp* до *p*) и непрерывным нарастанием.

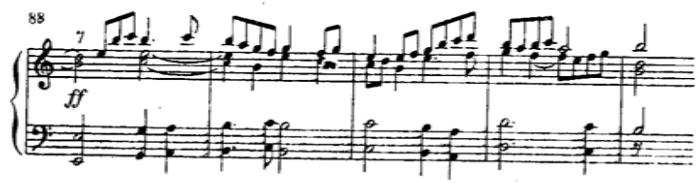
Наступающая затем (тт. *83—87*) развернутая девятая интермедия непосредственно продолжает развитие и, захватывая все более широкую тесситуру, подготовляет первую яркую кульминацию.

Написана эта интермедия в соль миноре, но в последний момент в ней появляется си-бекар (т. *87*), признак Соль мажора, открывающий дорогу также главной тональности Фуги.

Чрезвычайно упорное, целенаправленное движение музыки подходит к итоговой грани. Создается образ исключительной воли в процессе достижения поставленной цели.

Начинается новый, последний, раздел, основанный на контрапунктическом соединении обеих тем. Раздел этот является кульминационным в Фуге в целом, содержа непрерывное, весьма активное и напряженное тональное и контрапунктическое развитие.

В тактах *88—91* в крайних голосах обе темы проходят одновременно в главной тональности ми минор. Причем первая — в басу в октавном удвоении.



Вслед за этим второе проведение обеих тем (тт. *92—96*), которые теперь меняются местами, содержит свободное удвоение первой темы II голосом (преимущественно в терцию и кварту), а также стреттное вступление второй темы в III голосе (тональности — си эолийский и ре ионийский).

Таким образом, первая тема сочетается с дополнительным проведением второй темы во вдвойне-подвижном контрапункте: не только вертикальном, но и горизонтальном. Однако голосоведение сохраняется почти строгим. Тем ярче звучат отдельные отклонения от него, например нона и септима на первой доле *94* такта, параллельные квинты между III и IV голосами в конце того же такта.

Такты *96—106* образуют единый промежуточный раздел, подготовляющий новую кульминацию.

Раздел этот распадается на несколько отрезков. Десятая интермедия (тт. *96—98*) вновь основана на отмеченном четырехзвуковом мотиве, естественно создающем рост напряжения. Движение в Ре мажоре завершается уменьшенным септаккордом (т. *98*), получающим неожиданное яркое разрешение в До мажор лидийский. Дважды (тт. *99—100* и *101—102*), но с разным интервальным соотношением, проходят в басу начальные такты второй темы, сочетаемые с удвоенным в терцию мотивом из первого противосложения к первой теме и выдержанным в III голосе доминантовым звуком.

Диссонансы становятся все более обнаженными, характер музыки — все более настойчивым и упорным.

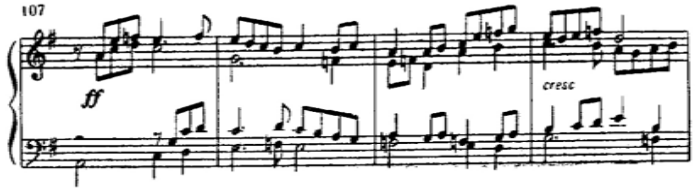
Усиливаются эти черты в следующем отрезке (тт. *103—106*). Несколько свободная каноническая секвенция в двух верхних голосах на первом мотиве второй темы (тт. *103—104*) продолжается также свободно секвенционным движением баса, основанным на характерном заключительном мотиве этой же темы.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Создается динамическое нарастание, и на фортиссимо вступает следующий раздел (тт. *107—115*).

Его образуют две идущие подряд стретты.

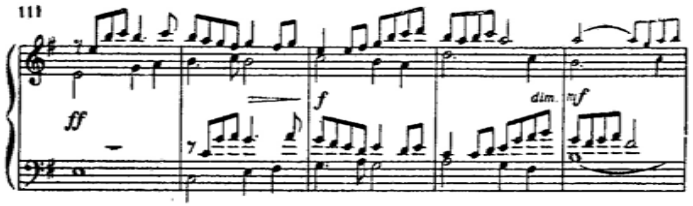
Первая из них (тт. *107—110*) содержит проведение первой темы в IV голосе и второй темы в двух голосах — в первом и в третьем (на полтакта позже и на дециму ниже).



Это последнее проведение вступает в такой интервал, что во второй половине стретты между III и I голосами возникают почти все время особенно жесткие септимы иноны.

Насыщение тематическим контрапунктом усиливается и оттого, что в тактах *109—110* во II голосе проходит еще раз начало второй темы с небольшим интонационным изменением и увеличением первых трех нот.

В целом же вся эта стретта служит подходом к следующей, наиболее сложной и совершенной, образующей высшую кульминацию Фуги.



В ней (тт. *111—115*) первая тема проводится канонически во II (в ми эолийском) и IV (в До лидийском) голосах (в IV голосе — не полностью, с усеченным окончанием).

Одновременно вторая тема проводится также канонически в I и III голосах в тех же тональностях.

Образуется двойной канон.

Пафос созидания в сочетании с совершенной техникой его воплощения достигает вершины

Поразительно, как контрапунктические соотношения голосов оказываются в большинстве в нормах строго стиля! Отдельные отклонения от него — параллельные квинты и септимы, движение нейтральных и свободных голосов до разрешения задержаний — воспринимаются естественно, так как фактически были подготовлены в предыдущих разделах Фуги.

После такого грандиозного полифонического эффекта завершение стретты звучит небольшим спадом напряжения.

Однако одиннадцатая интермедия (тт. *116—118*), основанная на секвентном развитии последнего мотива второй темы в I и II голосах, благодаря широкому гаммообразному нисхождению баса и внезапному скачку его в конце на нону вниз создает новое большое нарастание.

С исключительной находчивостью композитор применяет все новые средства развития.

И следующее (тт. *119—122*), казалось бы, простое проведение темы в басу, сопровождаемое встречным, фактически несколько замаскированным комплексным движением параллельными трезвучиями, именно благодаря своей обнаженности звучит новой кульминацией.

Тема в нем словно преображается: из мягко созерцательной в начале Фуги она становится теперь сильной и страстной. В ней словно пробуждается действенная воля.

В таком же характере является в последних тактах вторая тема. Сперва (тт. *123—124*) в виде свободной стретты: в то время как в I голосе проходит большой отрывок темы с увеличением второй половины его, во II и III голосах следуют имитации, и в целом образуется небольшой сложный канон.

Затем (тт. *125—126*) в басу проходит первая половина этой темы, сопровождаемая в верхних голосах противоположным движением комплексных созвучий, как это имело место при проведении первой темы (в тт. *119—122*).

И, наконец (тт. *127—128*), проведение в увеличении начального мотива второй темы звучит особенно утвердительно и патетично, что сильно подчеркивается общим кадансированием, полнозвучным расположением и мажорным строением смело и решительно взятого заключительного «победного» аккорда [1].

Сжатость, интенсивность, разнообразие средств нарастания во второй половине Фуги представляются исключительными.

[1] В III голосе последнее соль-бекар (т. *127*) энгармонически переосмысливается в фа-дубль-диез.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 5

(Ре мажор)

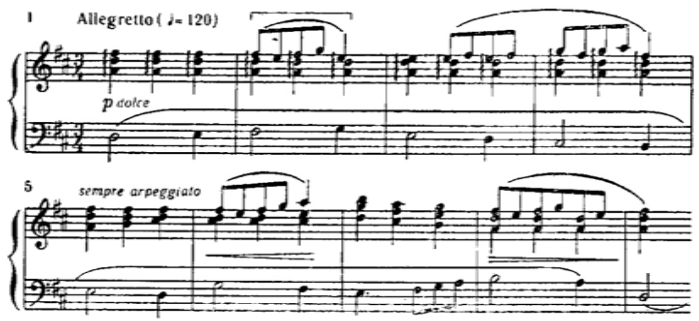
Светлая музыка Прелюдии дышит нежной, ласковой приветностью, счастливым упоением, безмятежным покоем.

Элементы ее фактуры «вызывают в памяти картину романтической серенады» (И. Мартынов).

Многие черты ее воссоздают колорит народного музицирования.

Построена Прелюдия в свободно трактованной, но весьма ясно очерченной трехчастной форме.

Общими для всех разделов являются равномерно чередующиеся аккорды четвертной длительности, время от времени расцвечиваемые мелодическими оборотами орнаментального значения [1].



Способ извлечения — арпеджато — создает впечатление игры на народном щипковом инструменте. Сходство подкрепляется тем, что в строении аккордов постоянно присутствуют выдержанные ноты, исполняющие ту же роль, что и «пустые» струны, за которые так естественно зацепляет инструменталист. Отсюда и возникает эффект «бряцания».

[1] Один из них (отмеченный в т. *2*) встречается в Сборнике неоднократно (см. третью сноску на стр. 35).

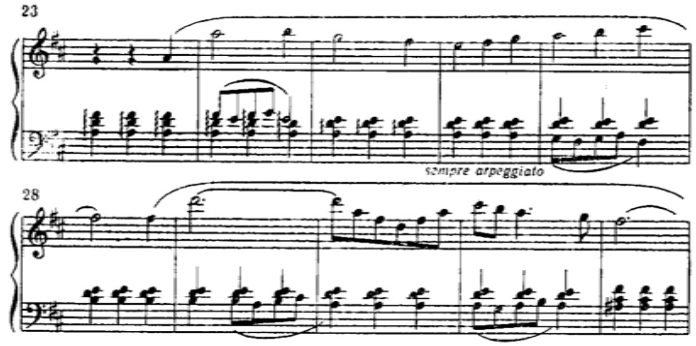
В первом, экспозиционном разделе (тт. *1—22*) аккорды помещены в верхнем регистре.

Исполняемая легато певучая широкоохватная мелодия в басу контрастирует с аккомпанементом, создавая сходство с игрой смычком.

Развитие раздела опирается на мерное дыхание басовой мелодии. Будучи сложена из четырехтактовых фраз, она сочетает рельефность и плавность, члененность и непрерывность музыкальной речи. Достигается это смягчением кадансов в конце каждого четырехтакта.

В четвертом четырехтакте (тт. *13—16*), то есть в середине второго предложения, внезапное появление бемолей (отклонение скорее всего в соль минор) приводит к расширению предложения, так что период образуется не из 16 (8+8), а из 22 тактов (8+14).

В среднем разделе (тт. *23—42*) аккорды вместе с орнаментом переносятся в нижний регистр, а солирующая мелодия, теперь уже другая,— в верхний. Новый регистровый контраст сообщает напеву легкость, прозрачность, характер звучания деревянного духового инструмента.



Раздел этот построен несимметрично и соткан из фраз различного размера (6+4+4+3+3) такта, что усиливает оттенки импровизационности, безмятежности и беззаботности.

Срединное значение его, кроме изменения напева и склада звучности, определяется также ясным и длительным отклонением в си минор.

Возвращение в Ре мажор, восстановление фактуры и первых трех тактов солирующей мелодии знаменует наступление репризы основного раздела (т. *43*). Однако импровизационный характер Прелюдии в целом проявляется и в том, что реприза ограничивается повторением лишь этих трех тактов, после чего мелодия в басу развивается свободно и по-новому.

Отклонение в си минор (тт. *49—53*) и некоторые характерные интонации (например, скачок до-диез — фа-диез в тт. *48—*

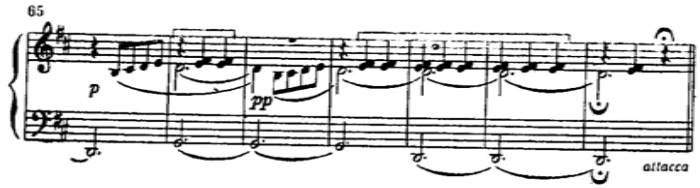
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

49) напоминают скорее содержание среднего раздела и придают этой музыке синтезирующее значение, присущее обычно кодам.

Черты успокоения проявляются в постепенном исчезновении мелодических оборотов как в басу, так и в орнаменте верхнего голоса, «удалении», исчезновении пения.

Ясное торможение движения достигается появлением в басу «кадансовой субдоминанты» (т. *54*), а за ней и доминаты (т. *57*), мелодически переходящей в тонику, на фоне которой «запоздалые» аккорды ищут пути к устою и постепенно добираются до него.

Как результат «цепляния за пустые струны» возникают и последние секунды на тонической гармонии, столь живо напоминающие музыку Бородина и Дебюсси.



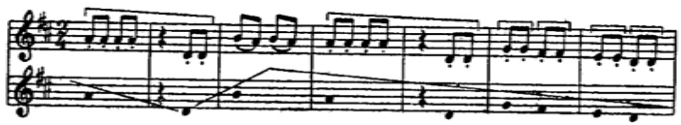
Вместе с тем «пучок секунд» в конце Прелюдии предвосхищает некоторые моменты из последующей Фуги.

ФУГА № 5

(Ре мажор)

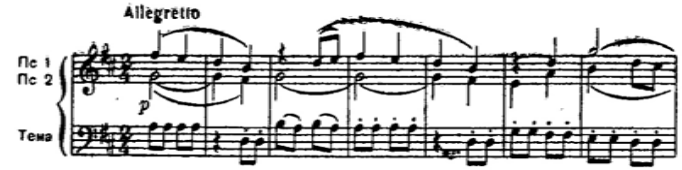
трехголосная

Интонационный остов темы обычен, однако мелодическое строение ее чрезвычайно своеобразно: робко вопрошающие четырехкратные извлечения звука ля в первом и четвертом тактах, хореические примы[1] «вприпрыжку» в последующем завершении, появление заключительной тоники на слабой доле такта придают теме оттенок подчеркнутой хрупкости, даже беспомощности, какой-то детской старательности и шаловливости, грациозной и вместе неуклюжей.



[1] Хореические примы — мотив из двух звуков одинаковой высоты, из которых первый является ударным, а второй неударным (>—). Мотив этот в музыке Шостаковича широко распространен как элемент марша, как воплощение образов шага. Особенно заметны хореические примы в конце фразы. Шостакович придает им самые различные оттенки выразительности — от радостных и ликующих до жестоких и истребительных (например, в I части Седьмой симфонии). В Фуге это не шаги, а «шажки».

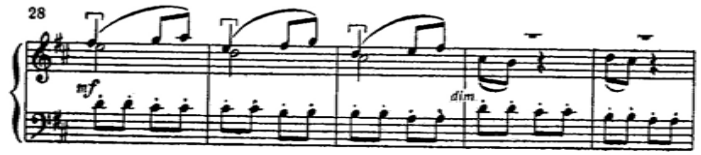
Это впечатление усиливается от повторения первых двух тактов темы в четвертом и пятом тактах ее (на чем в дальнейшем будут основаны некоторые особые эффекты).



Из двух удержанных противосложений второе играет роль пополняющего гармонию голоса. Первое же вносит нечто своеобразное. Повторение в нем ровного, «тягучего» мотива создает ощущение вынужденного усердия и добродетельной старательности. Тот же оттенок прилежания приобретают развиваемые в интермедиях мотивы хореических прим, заимствованные из темы.

Последние два такта из первой интермедии (*17—18*) сохраняются затем во всех последующих интермедиях, предваряемые или продолженные.

В трехголосном изложении это построение содержит на сильных долях (тт. *28, 29, 30*) забавно звучащее неприготовленное сочетание ноны и секунды, которые разрешаются расхождением голосов. В одном же случае (интермедия пятая, тт. *89—91*), сведенное в одну октаву, это сочетание образует «комок»



или «пучок» из двух секунд, своеобразную «толчею» сбившихся голосов[1].

Такого же рода эффект производят и «наступающие друг на друга» диссонансы в начале сочетания темы и двух противосложений.

Использование в интермедиях первого мотива темы создает ложные, то есть незаконченные, «укороченные» проведения, впечатление неудачных попыток провести тему целиком, подобно сбивчивому изложению нетвердо выученного урока.

Вступления голосов поначалу следуют в обычном порядке: в экспозиции в Ре (тт. *1—7*) — Ля (тт. *8—14*) и вновь Ре (тт. *19—25*) мажоре, с правильно построенным тональным

[1] Их далекими предшественницами можно считать «толкущиеся секунды» из Пролога к опере Мусоргского «Борис Годунов».

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ответом и с интермедией (тт. *15—18*) между вторым и третьим проведениями.

Затем, после второй интермедии (тт. *26—32*), следуют два иноладовых проведения — в си миноре и фа-диез миноре, также в форме темы и тонального ответа.

А после следующей, третьей, интермедии (тт. *47—51*) восстанавливаются проведения в главной и доминантовой тональностях, еще раз в форме темы и ответа, создавая репризную ситуацию (тт. *52—65*).

Но тут возникает внезапное осложнение.

Наиболее развитая четвертая интермедия (тт. *66—74*), переведшая было движение в Ре мажор, вдруг сменяется новой парой проведений в далеких тональностях — Си-бемоль и Фа мажоре (тт. *75—88*), опять-таки в форме темы и тонального ответа.

Музыка словно заблудилась. Поиски выхода сопровождаются известной растерянностью, испугом и связанными с ними нарушениями композиционной и контрапунктической логики.

Так в пятой интермедии (тт. *89—91*) образуется тот «комок секунд», о котором говорилось выше.

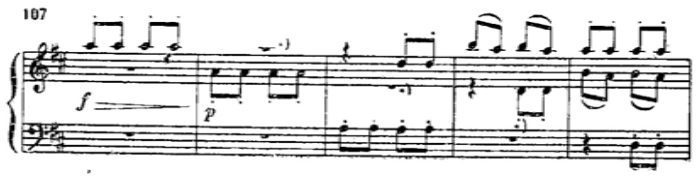
Следующее проведение — в миноре — (тт. *92—97*) проходит без противосложений и с искажением темы. Оно начинается в до миноре, притом не с V, а с III ступени, в нем пропущен четвертый такт, завершение темы также начинается в до миноре и лишь оканчивается в соль миноре. Вновь создается впечатление растерянности, страха и путаницы.

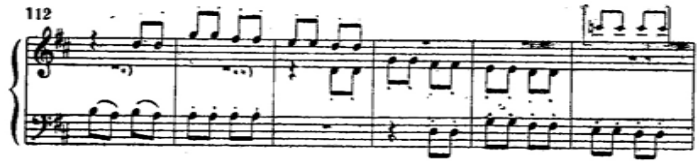
Достигнутый соль минор позволяет выйти в Ре мажор в следующем затем проведении (т. *98*).

Однако равновесие потеряно надолго. И такты *98—106* представляют неудачные попытки восстановить облик темы, «вспомнить» ее в точности. Осуществляются эти попытки преимущественно в III голосе, в котором появляются отдельные отрывки темы.

Но тщетно.

Дальше повторяющейся примы память не идет. Мысль будто путается, все время принимает этот мотив за исходный и вновь и вновь начинает тему с начала, так и не сумев восстановить ее в полном объеме. В таком паническом состоянии проходит стретта, производящая робкое, добродушно-комическое впечатление (тт. *107—117*).





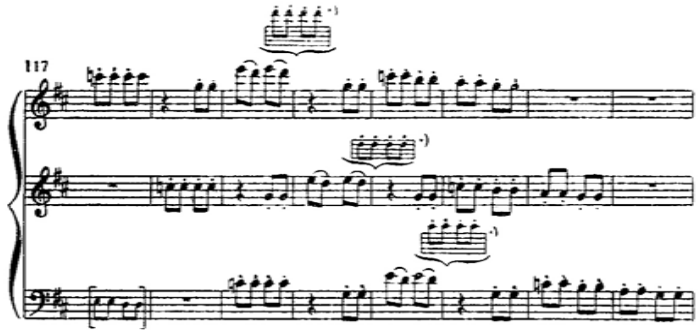
x) — лишний такт, отсутствующий в теме.

xx) — пауза вместо четвертого такта темы (повторение звука ля).

Три голоса, усердно выводящие тему, повторяют ее один за другим в забавно измененном и упрощенном виде.

Образуется нечто вроде гокета — немного заикающееся, будто сбивчивое «выполнение стреттных обязанностей», в результате которых является контрапункт не насыщенный, а очень «легкий», прозрачный, содержащий много «пустых» кварт, квинт, октав. При этом, несмотря на участие трех голосов, из-за обилия пауз реальный склад звучности оказывается преимущественно двухголосным.

Следующая стретта в Соль мажоре (тт. *117—124*), основанная на теме в форме тонального ответа, построена уже более организованно и точно. Однако в каждом голосе тема оказывается сокращенной — четвертый такт (повторение начального



x) — четвертый такт темы, пропущенный в стретте.

мотива) в ней опускается. Так что стретта получается все же облегченной и мягко-юмористический эффект в ней сохраняется.

Шестая интермедия (тт. *125—128*) приводит к еще одной, последней и самой безуспешной стреттной попытке (со второй половины т. *128*). Голоса вступают более сжато, через каждые полтакта, «поспешно»; однако быстро «сбиваются», интервалы в них искажаются, и в т. *131* эта попытка прекращается.

И тогда после небольшой седьмой интермедии (тт. *131—133*) является последнее, подчеркнуто точное, наставнически важное проведение в басу, сопровождаемое упрощенными,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

«успокаивающимися» противосложениями в первой половине и стройным стреттным подтверждением второй фразы. Проведение это словно показывает, как нужно произносить тему. Начало его обозначено *f* subito.

Восстановление темы в ее основном виде приносит наконец успокоение и удовлетворение. И после также начальственно строгой и внушительной восьмой интермедии (тт. *142—144*) постепенно все голоса приходят в порядок и сводятся в тонику. Первым находит ее бас (т. *145*). Одновременно II голос на второй фразе темы в предпоследнем такте приходит к образованию с I голосом правильно задержанной септимы. Ее традиционное «чинное», по правилам вежливое разрешение приносит окончательное облегчение после всех перенесенных испытаний и завершает эту Фугу, написанную с таким тонким и ласковым, можно сказать, чеховским юмором. Необычно и выразительно используются в ней серьезные контрапунктические приемы, созданные, казалось бы, для воплощения лишь самого важного и глубокомысленного содержания.

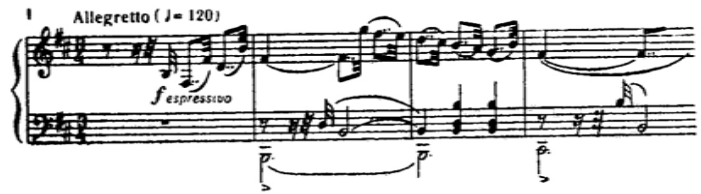
В последнем, традиционном разрешении задержанной септимы в терцию тонического трезвучия заключена, кажется, вся детская вежливость, образ таких сложных и трудных слов, как «пожалуйста» или «спасибо», и им подобных.

Классическая кадансовая формула послужила тончайшему воплощению существеннейшего элемента детской психики.

ПРЕЛЮДИЯ № 6

(си минор)

Разнообразная фактура — полифонически сплетающиеся верхние, средний и басовый голоса, трехзвучные аккорды верхних голосов, протянутые басы, отдельно и в сочетании друг с другом — объединяется единым ритмическим пульсом, не нарушаемым почти на всем протяжении пьесы.



Пульс этот вместе с безраздельно господствующим минорным ладом рождает остро драматический и возбужденный характер музыки. Интонации протестующие и вопрошающие создают трагический образ возмущенного сознания, развиваемый от начала до конца Прелюдии [1].

При непрерывности движения кадансовые обороты в басу делят все же Прелюдию на разделы, определяя «дыхание композиции». Так в начале *10* такта ощущается остановка на натуральной доминанте си минора. Прерванным кадансом после этого звучат субдоминантовые гармонии в тактах *12—13*.

Начиная с такта *14*, наступает до минор, развиваемый в дальнейшем в своих ладовых разновидностях.

Построенный в нем большой отрывок музыки (тт. *14—25*) образует распространенное отклонение в «неаполитанскую» субдоминантовую сферу главной тональности — в минорную тональность ее II пониженной ступени.

Вместе с тем выделяющийся здесь септаккорд си—ре—фа — ля-бемоль сохраняет значение тонического аккорда в си

[1] В ней много общего с одной из вариаций в финале Второй фортепианной сонаты Шостаковича.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

миноре пониженном, что и обусловливает глубокое своеобразие этой музыки.

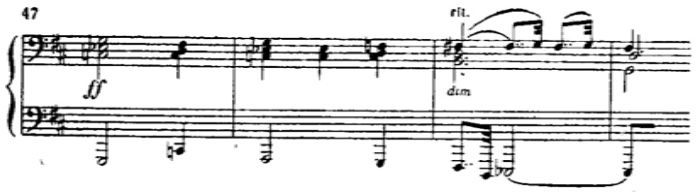
Мотив доминантово-тонической кварты в басу (тт. *25—26*) кладет начало новому разделу репризного характера.

В нем си минор натуральный включает элементы до минора (до-бекар, ми-бемоль, фа-бекар, си-бемоль) уже не как отклонение, но как средство внутриладовой модуляции. Образуется многократно пониженный си минор [1].

«Сформулированная» доминанта в басу (т. *36*) разрешается в тонику (т. *40*), образуя вторую тональную репризу, сочетаемую теперь и с репризой тематической.

Новый раздел в характере прерванного каданса «упирается» в до-минорный квартсекстаккорд, который впервые во всей пьесе прерывает установленный ритм движения (т. *47*).

Как весть о трагическом происшествии является перед пораженным сознанием предвещающая Фугу тема. Ее ритмическое строение наметилось значительно раньше в аккордовом движении (в тт. *14—16*) и еще более четко как в ритмическом, так и в интонационном отношениях, — на кульминации (в тт. *26—33* дважды).



Но теперь (тт. *47—48*) тема эта вырисовалась без сопровождающих пульсирующих голосов и протянутого баса. Музыка рождает впечатление ужаса перед неотвратимым ходом событий.

Эта последняя остро драматическая кульминация Прелюдии находит воплощение в грозной (фортиссимо в низком регистре) звучности аккордов многократно пониженного си минора.

Последующее восстановление пульсирующего ритма (т. *49*) приводит к быстрому и прочному кадансированию на тоническом аккорде (т. *51*), после чего тональность «выпрямляется», освобождаясь от пониженных ступеней, звучность быстро разрежается и затухает, останавливаясь на «вопрошающей доминанте».

Минует возбуждение, заканчивается высказывание взволнованной души, наступает время для хладнокровного осознания происшедшего.

Открывается дорога Фуге.

[1] См. стр. 209—211.

ФУГА № 6

(си минор)

четырехголосная

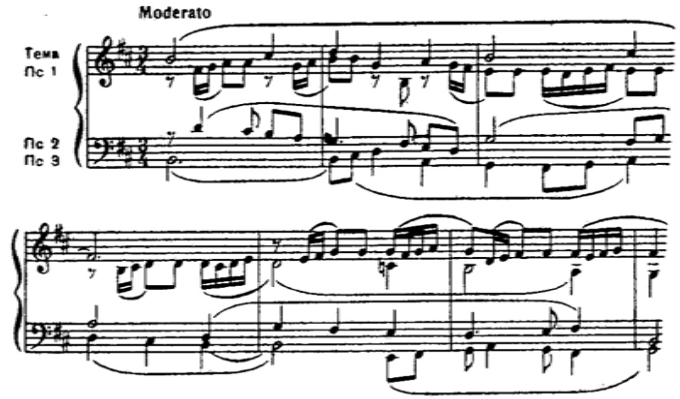
Тема Фуги появляется после Прелюдии как сформулированный итог переживаний. Ритмические и в известной мере интонационные контуры первой половины ее (тт. *1—4*) намечались уже ранее, но только теперь появилась высокая степень обобщенности, ясное и вместе величавое, мужественно-твердое и спокойное осмысление трагической обреченности.

Отсюда внешние черты темы — ровная динамика пианиссимо, вступление в нижнем голосе с октавным удвоением в контрабасовом регистре, мерное движение в том же размере, в каком была написана Прелюдия, однако без пунктирного ритма.

Тема состоит из двух фраз. В конце первой из них остановка на доминанте (т. *4*) предоставляет возможность отклика, реакции на сказанное перед этим. И во второй половине темы является ритмическое оживление, текучесть, интонационное опевание V ступени.

Весь *5* такт, по существу, продлевает звук соль, то есть VI ступень лада, соответственно этому *6* такт распевает звук фа-диез — доминанту, а оба эти такта в целом опираются на столь характерную для минора стонущую интонацию: VI—V.

Так, в двух частях темы противостоят два элемента, воплощающие образы приговора и протеста. Столкновение их непримиримо, но в то же время не содержит перевеса в чью-либо пользу, так как каждая из двух фраз темы завершается остановкой на доминанте.



Психологическое равновесие обоих элементов сочетается с асимметричным воплощением их (4+2 такта), что вместе с орнаментальным строением второй фразы создает сильный импульс для последующей мотивной разработки и движения музыки.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

И в дальнейшем все конструирование Фуги опирается на развитие каждого из намеченных в теме элементов, их противопоставление, столкновение, борьбу.

Появляющиеся в экспозиции три удержанных противосложения не вносят ничего нового в этот основной контраст, основное конфликтное зерно, но лишь усиливают его, пополняя родственными моментами, придают ему бóльшую законченность выражения, некоторые нейтральные черты.

Так, в первом противосложении используются оба элемента темы, но в обратном порядке: в сочетании с первой половиной ее развивается вторая фраза, в сочетании со второй — в противосложении происходит движение половинными и четвертными длительностями.

Во втором противосложении движение восьмыми создает более нейтральный элемент. В третьем противосложении присутствуют интонации такие же или примыкающие к мерному движению четвертями.

Это сочетание остается неизменным или почти неизменным во всех проведениях. Применяемая при этом перестановка голосов в четверном контрапункте октавы сохраняет их ладовое строение, а вместе с тем и эмоциональное значение. Примечательно при этом, что из восьми проведений, не считая стретт, два являются четырехголосными и сохраняют все противосложения (тт. *20—26* и *46—52*). Таким образом, средствами развития в проведениях служат контрапунктическое обнажение голосов и перестановки, но в первую очередь регистровые и тональные изменения.

То же противопоставление непреклонного движения четвертями и активно противостоящего ему ритма, включающего шестнадцатые ноты, составляет основу построения интермедий.

Оно последовательно развивается во всех случаях от начала до конца.

Уже в первой интермедии связующего значения (т. *13*) верхний, III голос, как бы продлевая проведенную перед этим тему, развивает мотив из второй фразы ее. В то же время нижний, IV голос продолжает четвертями движение только что окончившегося первого противосложения, родственное начальной фразе темы.

Во второй интермедии (тт. *26—29*), расположенной между экспозицией и дополнительными проведениями, это построение служит основанием для двухголосной канонической секвенции, написанной в двойном контрапункте октавы. Она несколько изменена, возможно, из-за того, что в тех случаях, когда четверти оказываются в верхнем голосе, при точном проведении их явились бы параллельные квинты — результат параллельных кварт, допущенных в первоначальном соединении в интермедии первой.

В третьей интермедии (тт. *42—45*) во II и III голосах (с перестановкой в октаву, отчего возникают параллельные квинты) повторяется та же каноническая секвенция, которая была в интермедии второй (в тт. *26—29*). Добавленный к ней I голос ведет свободный контрапункт.

Это же трехголосное соединение с октавной перестановкой крайних голосов (верхний переставляется в бас, басовый — в верхний, в то время как средний остается на месте) образует начало (тт. *58—61*) четвертой интермедии. Окончание ее (тт. *62—65*) служит переходом к новому разделу.

Двухголосная пятая интермедия (тт. *78—82*) с расширением на один такт повторяет известную уже каноническую секвенцию.

Наконец, последняя (шестая) интермедия (тт. *89—95*) так же, как и вторая половина четвертой интермедии (тт. *62—65*), служит переходом к новому разделу и построена особо.

Так в пяти интермедиях происходит постепенное развитие, основанное на возникновении контрапункта (интермедия первая, т. *13*), превращении его в двухголосную каноническую секвенцию (интермедия вторая, тт. *26—29*), повторении ее с октавной перестановкой голосов и прибавлением свободного голоса (интермедия третья, тт. *42—45*), повторении этого нового, трехголосного соединения с октавной перестановкой крайних голосов (тт. *58—61*, первые четыре такта интермедии четвертой) и новом повторении двухголосной канонической секвенции, впервые проведенной во второй интермедии, теперь (в интермедии пятой) с прибавлением вступительного такта (*78*), главное же — с изменением тональности: интермедия вторая проходила в си миноре, интермедия пятая (тт. *78—82*) проходит в Си-бемоль мажоре — тональности, в системе новых ладов Шостаковича одноименной к си минору [1].

В конце концов образуется нечто вроде ряда вариаций, проходящих параллельно с варьированием темы в проведениях.

Основу членения Фуги на разделы образуют проведения, их группировка по тональным и регистровым признакам.

Экспозиция (тт. *1—26*) содержит четыре проведения в главной и доминантовой тональностях (си миноре и фа-диез миноре), следующие почти подряд и разделенные небольшой интермедией связующего значения (т. *13*) между проведениями в III и II голосах.

Несмотря на движение от нижних голосов к верхним, вся экспозиция оказывается развернута в низком регистре, что придает ей сумрачный, подчеркнуто сосредоточенный характер.

Вторая интермедия (тт. *26—29*) служит переходом к дополнительным проведениям и содействует регистровому расширению.

[1] См. стр. 209—210.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В результате тема еще два раза проводится в си миноре и фа-диез миноре, то есть экспозиционных тональностях, но в более высоком регистре, в трехголосном изложении (тт. *30—42*). Оба раза — в III голосе, сопровождаемая в I и II голосах двумя удержанными противосложениями.

Третья интермедия (тт. *42—45*) переводит движение к иноладовым проведениям в Ре мажоре и Ля мажоре (тт. *46—58*). Первое из них в полном четырехголосном изложении, второе — в трехголосном.

С разрежением фактуры происходит и новое погружение в низкий регистр. Кажется, что фуга движется к заключительной части и склонна замкнуться.

Критический момент появится в следующей затем четвертой интермедии.

Ее первые такты (*58—61*) повторяют музыку третьей интермедии (тт. *42—45*), которая осуществила переход из си минора в Ре мажор, будучи написана одновременно в обеих тональностях, на основе переменных функций. Теперь эта музыка завершается обратным переходом — из Ре мажора в си минор.

Во второй половине интермедии (тт. *62—65*) распевание си минора с гармоническим вводным тоном в басу звучит особенно печально, как лирическое отступление.

Отрывки второй фразы темы теряют протестующий характер. Напротив, элемент покорности проявляется в них все более явственно. Именно здесь наступает возможность завершения композиции. Но тут на основе очень тонкого модуляционного оборота происходит переход в новый раздел. Колебание в басу звуков си и ля-диез — тоники и гармонического вводного тона си минора (тт. *62—65*) превращается в переход в соль минор. Ля-диез, то есть гармонический вводный тон си минора, энгармонически переосмысливается в си-бемоль (т. *66*), и дважды звучавшее перед этим (на сильных долях тт. *63* и *65*) созвучие, энгармонически равное соль-минорному секстаккорду, рассматривается теперь именно так.

Вступающая в I голосе тема подчеркивает эту трактовку и начинает новый раздел проведений в далеких тональностях. Он звучит неожиданно, как внезапный новый источник сил и средств развития. Участие в этом разделе всех голосов подчеркивает ощущение новой грани композиции.

Два проведения (тт. *66—78*) проходят в соль миноре и ре миноре. Второе из них (в ре миноре) резко «опускает» звучность в низкий регистр. Вместе с тем разрежается и фактура: сохраняются только два противосложения, одно из которых (первое, в I голосе) посредине прерывается и прекращается, так что в следующей — пятой — интермедии (тт. *78—82*) остаются только два голоса.

Далее тема проходит в IV голосе в до миноре без удержанных противосложений (тт. *83—89*). Сопровождают ее два свободных голоса, которые, так же как и удержанные противосложения, основаны на главных мотивах Фуги, теперь, однако, создающих впечатление растерянности и покорности.

Все движется к кадансу в до миноре. Но в шестой интермедии (тт. *89—95*) до минор оказывается представителем субдоминантовой сферы главной тональности.

И на основе повторяющейся, «застывающей» попевки из второй фразы темы, сперва около ноты ре, затем ноты фа-диез, движение концентрируется вокруг натуральной доминанты си минора и переводит ее в тонику. Звучность падает от меццо-форте до пианиссимо (тт. *83—95*).

Так элементы сопротивления слабеют, распадаются и никнут, теперь уже, как кажется, окончательно.

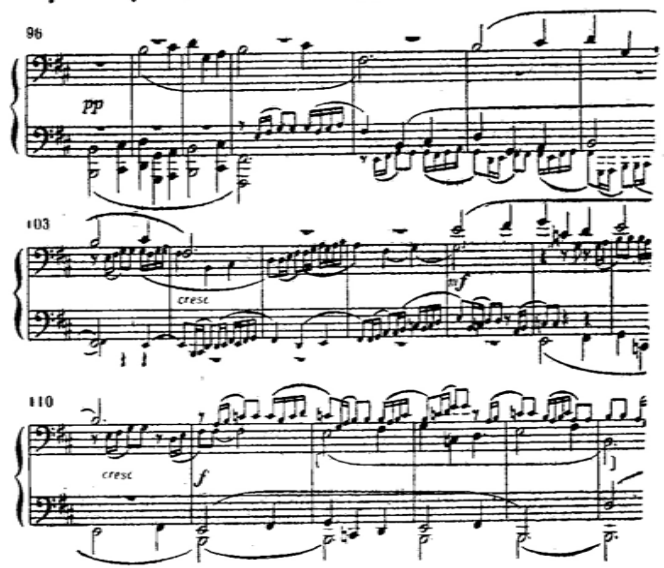
В главной тональности вступает решительная первая фраза темы, как нечто абсолютно непреложное.

Но в этот «последний момент композиции» неожиданно борьба противоположных сил начинается вновь, притом гораздо более активно, разгорается и достигает степени напряжения, превосходящей все предыдущее развитие.

Начинается свободно стреттный раздел (т. *96*).

Отсюда и до самого конца Фуги каждый голос образуется исключительно из наиболее выразительных и активных тематических элементов. Контрапункт сгущается и достигает максимального напряжения. Словно буря переживаний подымается в музыке этих страниц, скованная неумолимой силой трагического приговора.

Первые фразы темы как будто образуют клетку, в которую заточены протестующие элементы музыки.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Поражает сочетание непосредственности чувств и строгой закономерности в их воплощении. Весь этот раздел, насыщенный, кажется, до предела все новыми и новыми вступлениями тематического материала, ясно делится на эпизоды, отграниченные один от другого тональными и контрапунктическими признаками.

Первый из них (тт. *96—104*) проходит в си миноре. Его основу образует цепь стретт, построенных на полном и укороченных проведениях темы.

Все погружается в крайне низкий регистр.

В басу тема, начатая в октавном удвоении, проходит целиком (тт. *96—102*). На такт позже и на октаву выше она вступает во II голосе, в котором проводится только первая фраза (тт. *97—100*).

Эта каноническая имитация сопровождается в III голосе отрывком из противосложения, совпадающим с мотивом темы, который теперь оказывается применен во вдвойне-подвижном контрапункте (т. *99*). Тот же голос проводит первую фразу темы, начав ее со второй доли (т. *100*). Ему вторит на такт позже и на октаву выше I голос.

И к этой стретте присоединяется мотив противосложения во II голосе (т. *103*).

В результате возникает нечто вроде безвыходного заколдованного круга: музыка возвращается к тому, что уже звучало. Такт *103* поначалу точно повторяет то, что уже было в других голосах в такте *99*. И только звук ми в басу «отводит движение в сторону».

Следующие три такта (*104—106*) построены на материале интермедий и дают известный отдых от предыдущего тематического напряжения.

Затем стреттный эпизод проходит в субдоминантовой тональности ми минор (тт. *107—115*). Его построение напоминает предыдущее (тт. *96—104*), прошедшее в си миноре. Однако контрапункт в нем несколько насыщеннее, а тесситура расширена, отчего создается общее нарастание звучности. Сперва тема проходит полностью в I голосе (тт. *107—113*). На такт позже и на две октавы ниже она вступает в IV голосе, в котором проходит ее первая фраза (тт. *108—111*). В басу она «упирается» в звук си — доминанту ми минора и тонику главной тональности. Звук этот «застревает», образуя органный пункт и создавая заключительное торможение композиции.

Тогда же, когда нижний голос завершает первую фразу темы (т. *111*), с этой же фразой вступает III голос. Через такт и на октаву выше его имитирует II голос. Возникает новая каноническая имитация (тт. *111—115*). Она повторяет ту, которая проходила уже в си миноре (в тт. *100—104*), теперь, однако, не в трехголосном, а четырехголосном изложении, так как добавился органный пункт.

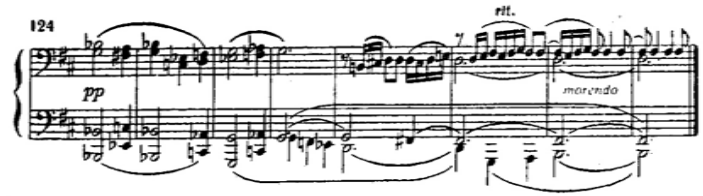
Несколько изменился, кроме того, и контрапунктирующий голос (нижний в тт. *102—104* по сравнению с верхним в тт. *113—115*).

Следующий эпизод (тт. *116—122*) на тоническом органном пункте си минора проходит в До мажоре, сперва лидийском (в тт. *116—119* со звуком фа-диез в сопровождающем голосе), а затем — ионийском (в тт. *120—121* со звуком фа-бекар в голосе, проводящем тему). Таким образом, субдоминантовая сфера углубляется: До мажор лидийский является тональностью II ступени в си миноре фригийском, а До мажор ионийский — тональностью II ступени в си миноре локрийском.

По структуре весь этот эпизод (тт. *116—122*) соответствует двум предыдущим построениям в си миноре (тт. *96—102*) и ми миноре (тт. *107—113*). Изменился сопровождающий голос (здесь — второй). Опустившись на терцию ниже, изменилось завершение темы (в тт. *120—122*). Оттого активность музыки сразу уменьшается, и характер ее становится мрачным и подавленным.

После краткой интермедии (тт. *122—123*), продолжающей движение как бы по инерции, тема проходит в последний раз, теперь в совершенно преображенном виде (тт. *124—131*). Ее первая фраза изложена в соль миноре, переходящем в до минор, в четырехголосном аккордовом складе, как прощальный хорал, подобный эпизоду в конце VI симфонии Чайковского. Мысль возвращается к тому, что уже звучало в Прелюдии (в ее тт. *47—49*), там — как первое столкновение с трагическим событием, здесь — как окончательное убеждение в непоправимости происшедшего.

Никнет и искажается музыка. На фоне ранее установившегося си минора звуки соль минора и до минора воспринимаются



как резко и трагически пониженные. В свою очередь ступени восстановившегося си минора (т. *128* и дальше) предстают еще недостаточно уравновешенными, и вся тема оказывается интонационно поколебленной.

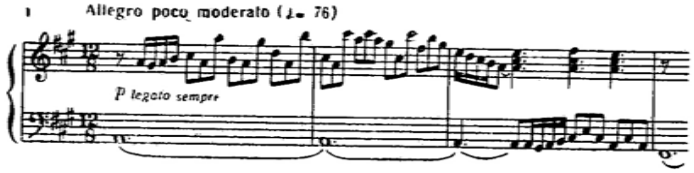
Медленно замирают голоса, «собирающиеся» в тоническое трезвучие. На их фоне верхний голос, проводивший тему, изменяет ее завершение (тт. *129—131*) и, заимствуя обороты из интермедий, заканчивается синкопированным последованием доминантовых звуков. Один за другим падают они, как безответные зовы.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 7

(Ля мажор)

Несмотря на сравнительно оживленное движение Прелюдия полна созерцательного раздумья. Построена она по классическим («баховским») принципам этого жанра.



В ее начале (тт. *1—3*) — краткое кадансовое последование. Дальнейшее гармоническое движение служит основанием для интонационного развития и построения пьесы избранными приемами фактуры.

Ее образуют бас, время от времени — также аккорды продолжительностью в четверть такта каждый, но прежде всего — мелодия, движущаяся почти непрерывно ровными восьмыми и шестнадцатыми предударного значения. Мелодия эта, проходящая то в верхнем голосе, то в басу, образует скрытое трехголосие — движение ее течет прежде всего по звукам аккордовым, но захватывает иногда и звуки фигурационные, что отличает ее от традиционных построений.

Когда этих звуков становится особенно много, скрытое многоголосие переходит в «простое» одноголосие, однако очень богатое в интонационном отношении.

Уже в *3* такте ритм основного построения несколько меняется: предиктового значения шестнадцатые появляются не только перед второй, но и перед третьей из основных тактовых длительностей. Затем такого рода метрические сдвиги появятся еще не раз, и в результате ощущение тактов как более крупных ритмических «волн» заменится непрерывной текучестью более мелких и более ровных ритмических фигур размером в три восьмых каждая.

Это, впрочем, предопределяется уже в *1* такте, в котором краткая фигурация из шестнадцатых сразу же оказывается направлена ко второй, а не к первой доле метра.

Интонационное развитие мелодии приводит к оборотам, сочетающим простоту с изысканностью.

Например, на органном пункте на доминанте Ля мажора (тт. *9—10*) в верхних голосах до-диез-минорное трезвучие сменяется до-мажорным, за которым так же следует си-бемоль-мажорное, переходящее в мелодический оборот си-бемоль минора.

Неожиданно, но столь же логично оборот этот завершается звуками ре-мажорного трезвучия, то есть субдоминанты Ля мажора, создавая исключительно естественную и тонкую связь между столь далекими тональными сферами.

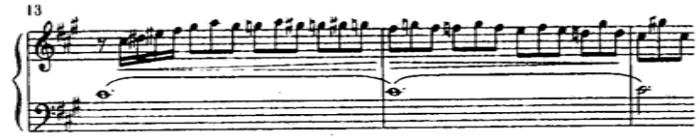
Той же чрезвычайной деликатностью мелодических переливов отмечено движение в тактах *13—14*.

Мелкие разделы Прелюдии определяются сменой фактуры, то есть тем, в каком голосе находится подвижная мелодия (тт. *1—2*, *4—5*, *8—9* и др. — в верхнем, тт. *3*, *6—7* и др. — в нижнем), более крупные разделы — гранями тонально-гармонического развития.

Так, органный пункт на доминанте Ля мажора (тт. *8—11*) завершает первый, экспозиционный, раздел.

Второй, «разработочный», раздел начинается в том же *11* такте. Мотив, родственный начальному, проводится теперь в басу в главной тональности.

В *13* такте наступает До-диез мажор, включающий хроматические разновидности ряда ступеней нижнего пентахорда. Через излюбленный Шостаковичем шестизвуковой лад в пределах квинты[1] (тт. *14—15*) восстанавливается Ля мажор (т. *16*). Однако доминанта его на рубеже тактов *17—18* разрешается не в тонику, а в трезвучие Фа мажора, то есть VI ступень одноименного минора (ля минора).



После этого возникает еще более тонкий прерванный каданс: вместо Ля мажора появляется тоника Ля-бемоль мажора

[1] Энгармонически равные лады с шестизвуковой квинтой могут быть мажорными, минорными, смешанными, нейтральными. На них опираются побочная партия Второго квартета, Фуга Седьмого квартета (см. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., «Советский композитор», 1961), эпизоды из Одиннадцатой симфонии, Первого виолончельного концерта и др. сочинений Шостаковича. Впервые минорная разновидность их встретилась в Антракте из оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» (1930—1932), мажорная — в музыке С. Прокофьева.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

на доминантовом басе, создавая эффект ложной репризы в далекой тональности (т. *19*).

И лишь в *23* такте появляется действительная реприза в Ля мажоре с началом темы в басу. Паузы прерывают ее движение. Музыка замирает и истаивает на нежном, прозрачном, аккорде в высоком регистре.

Наступает светлый и мирный покой, пробуждением от которого послужит начало Фуги.

ФУГА № 7

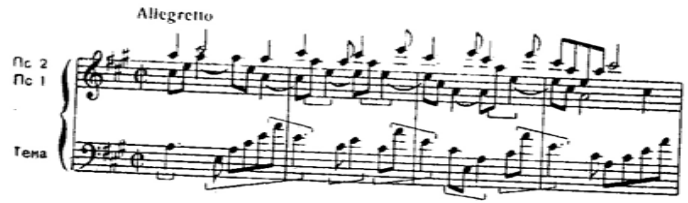
(*Ля мажор*)

трехголосная

Тема Фуги весьма необычна. Она напоминает подобный знамени, призывный символ объединения, трубный сигнал, однако очень нежный, смягченный тихой звучностью (пианиссимо) и преобладанием легкого высокого регистра. В состав ее входят только звуки мажорного тонического трезвучия. Все мотивы ямбического, предиктового строения «упираются» только в сильные (первую и третью) доли такта. При том здесь неизменно оказываются лишь основной или квинтовый тоны трезвучия, что также в большой мере определяет особую легкость, «полетность» звучания темы.

В сочетании с ней два удержанных противосложения создают тончайшую игру красок. Так же, как и тема, они образуются из звуков тонического трезвучия, отчего мотивы их оказывается очень родственны мотивам темы. Оба они, по существу, мало отличаются и друг от друга. Поэтому основная задача противосложений — пополнять и расцвечивать тему.

Так, уже первое противосложение (основное, главное, — потому что все оно сохраняется постоянно, тогда как второе противосложение в двухголосных проведениях отсутствует) «насыщает» проведения темы прежде всего ритмически: вместе с темой оно образует непрерывно следующие восьмые. Кроме того, возникает регистровое расширение. И можно сказать, что лишь



в третью очередь происходит обогащение и гармоническое, так как соединение темы и противосложения не всегда приводит

хотя бы к двузвучию[1]. Часто образуется лишь октава, то есть «однозвучие», и «разнозвучие» вообще не возникает. Одновременно в сочетании темы с первым противосложением образуются свободно-имитационные обороты, например из кратких мотивов ямбического строения (—>), особенно из мотивов, образованных ходом от тоники к доминанте.

Положение не меняется по существу и тогда, когда тема соединяется с двумя противосложениями.

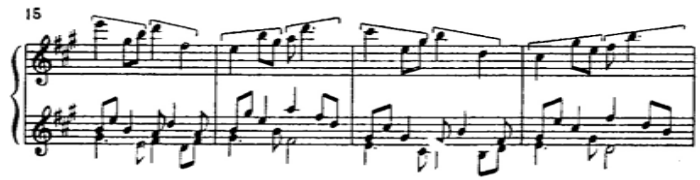
Второе противосложение ритмически менее подвижно, чем первое. Более устойчиво оно и интонационно, будучи основано преимущественно на терцовом тоне трезвучия. Это важно потому, что тема, как это уже было отмечено, напротив, опирается на основной и квинтовый тоны.

Все трехголосие, образованное темой и обоими противосложениями, на сильных долях почти не содержит трех разных звуков, а представляет преимущественно двузвучия, почти все время различного состава и расположения. В результате рождается легковейная игра красок с тончайшими переливами звучности, единство и смысл которой заключается в отсутствии полноты и уравновешенности. Возникает ощущение «гармонического голода», возбуждается стремление к полнозвучию.

В каждом из проведений эта тембровая игра бесконечно разнообразится составом, расположением голосов, регистровкой, ладовой и тональной окраской.

Интермедия образуется из новых мотивов, однако построенных по тому же принципу, что и мотивы в теме: каждый из них состоит из звуков трезвучия, соединение двух или трех голосов создает преимущественно двухголосные «однозвучия» или трехголосные «двузвучия», суммарный ритм всех голосов образует непрерывное движение восьмыми.

Некоторое отличие заключается лишь в ритме мотивов. Наиболее же существенно то, что если в теме одно и то же трезвучие длится на всем ее протяжении, то есть четыре такта, то в интермедиях смена созвучий происходит, как правило, каждые полтакта, а иногда и каждые четверть такта, то есть



«дыхание гармонии» учащается. Интермедии сравнительно велики по размерам: лишь первая (тт. *9—10*) и последняя из них

[1] Двузвучие — созвучие нескольких голосов, образованное из звуков двух названий (например, четырехголосное созвучие, образованное из двух звуков до и двух звуков ми).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

(тт. *55—57*) меньше, чем тема. Вместе с ритмом их гармонического движения всякий раз это создает «тематический голод», настойчивое ожидание новых проведений и делает все вступления темы особенно рельефными.

Экспозицию можно считать законченной в *14* такте — с завершением третьего проведения в басовом голосе.

Большая интермедия (тт. *15—20*) на основе натуральных гармоний служит переходом к иноладовым проведениям в фа-диез миноре (тт. *21—24*) и до-диез миноре (тт. *25—28*).

Следующая, третья интермедия (тт. *29—32*), также на основе натуральных гармоний, возвращает движение в главную тональность.

Два проведения в главной и доминантовой тональностях (тт. *33—40*) не создают, однако, впечатления завершения Фуги, так как проходят двухголосно, без второго противосложения. Для замыкания композиции необходимо еще одно вступление III голоса.

Однако его нет.

Средства дальнейшего развития, черпаются в четвертой интермедии (тт. *41—46*), в которой, путем красочного противопоставления, происходит модуляция в далекую тональность Фа мажор.

Открывается новая перспектива. Все будто сдвигается.

Тема проходит в Фа мажоре и Си-бемоль мажоре, особенно ярко из-за неожиданного рельефного вступления в низком регистре (тт. *47—54*).

После сравнительно краткой интермедии (тт. *55—57*) тема появляется в до миноре, как будто Фуга началась заново в бемольных тональностях. Однако проведение это неполно.

Один за другим начальные мотивы темы во все более высоких регистрах создают нарастание, которое приводит к кульминационному проведению в главной тональности (тт. *62—65*). Словно с разных сторон появляются и объединяются фанфары, влекущие за собой движение музыки.

По существу, здесь и обнаруживается результат всего предыдущего развития композиции. Тема проходит в I голосе в той же октаве, что и в начале Фуги. Теперь ее сопровождают первое противосложение во II голосе и органный пункт на доминанте в басу. Характер призыва — утверждения и ожидания — достигает своего высшего выражения.

В следующей интермедии (тт. *66—67*) терцовые сопоставления трезвучий (До мажор и Ля мажор, Ми мажор и До мажор) создают новые краски, подобные переходу из диезного звукоряда в бемольный в четвертой интермедии (в тт. *41—46*), но ослабляют напряжение.

Наступает последний раздел, основанный на непрерывном проведении тематических мотивов в разных голосах, отдельно или стреттно.

Целиком тема проходит лишь один раз (в стретте в тт. *70—73*). Преобладают же различные сочетания ее отрывков. Появляются их изменения: перенесения на другие ступени, то есть вступления не с основного, а с терцового или квинтового тонов трезвучия. Так с разных сторон несутся пластичные мелодии, стремящиеся слиться в едином аккорде. В тактах *81—85* первые звуки темы проходят в нижнем голосе в увеличении.

Увеличением начала темы (точнее, одного начального звука!) воспринимается и тоника в басу в последних четырех тактах Фуги. На ее фоне проходит сокращенный вариант темы в I голосе. Музыка замирает, возвращаясь к исходной силе звучности — пианиссимо.

Последний такт фиксирует, наконец, соединение трех голосов в уравновешенном тоническом трезвучии. Впрочем, и оно отличается исключительной легкостью благодаря неустойчивому мелодическому положению квинты и очень широкому расположению. В нем сочетаются сила и грация, рождая образ прекрасной юности.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

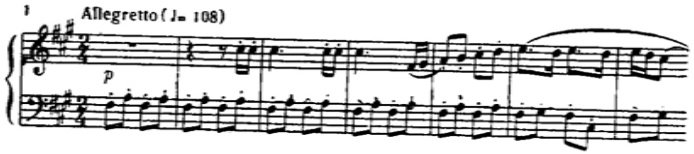
ПРЕЛЮДИЯ № 8

(фа-диез минор)

Думается, что стремление к счастью, достижение его, расставание с ним, потеря его и воспоминание о нем образуют канву содержания небольшой танцевальной поэмы.

Два голоса выполняют в ней роли мелодии и аккомпанемента. Оба они по существу разнохарактерны. Однако сочетание их порождает совершенно особый результат благодаря своеобразной выразительности каждого в отдельности.

Будучи основан преимущественно на метрической формуле (четыре ровных восьмых ноты в такте на две четверти), исполняемой притом стаккато и в оживленном темпе, аккомпанирующий голос подчеркнуто танцевален, что прежде всего и определяет жанр пьесы в целом. Полное повторение одних и тех же интонационных контуров на протяжении ряда тактов временами придает ему даже черты механичности.



Напротив, верхний, мелодический голос, ритмически непостоянный и разнообразный, отличается певучестью, которая во многих местах достигает огромной проникновенности.

Преобладает в нем легато.

Оттого в соединении обоих голосов часто возникает характер игры «смычком» и «пиццикато», родится причудливое и тонкое сочетание принужденной игривости и нежной печали.

Прелюдия отличается исключительным богатством интонационной выразительности, чему в большой мере содействует ее ладовая основа. Главная тональность фа-диез минор используется с первых же тактов в ее натуральной разновидности с мягко очерченным в начале тоническим трезвучием, словно движение происходит в эолийском ладу.

В дальнейшем лад обогащается еще более тонким соотношением входящих в его состав звуков, главным образом в результате введения пониженных ступеней, а также благодаря особым интонационным оборотам. Музыка приобретает покорный, смущенно-печальный характер.

Уже в *10* такте в мелодии появляется ми-диез, как звук, опевающий ноту ми-бекар, отчего он фактически имеет значение фа-бекара, то есть VIII низкой ступени.

Пятой низкой (локрийской) ступенью является звук до-бекар в *16* такте (написанный как си-диез), а также в *30—32* тактах; четвертой низкой — си-бемоль в *20*, *22—23* тактах и особенно в конце Прелюдии. В ряде случаев встречается соль-бекар (II низкая).

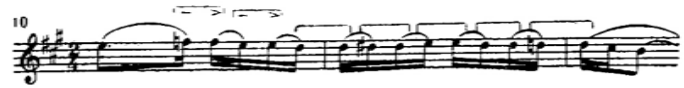
Две последние ступени ясно и выразительно проникают и в нижний аккомпанирующий голос, что играет особенно важную роль в репризной части пьесы (начиная с т. *46*), определяя ее ладовое завершение.

Будучи основана на непрерывном движении и господстве одной тональности лишь с одним непродолжительным отклонением, Прелюдия вместе с тем распадается на несколько разделов. Их грани намечены прежде всего более или менее преодоленными кадансовыми оборотами, но также и тематическим содержанием.

Первый раздел (тт. *1—16*) имеет экспозиционное значение и содержит несколько тематических элементов: интонации призывные (тт. *2—4*), диатонически распевные, опевающие VII и VI ступени лада (тт. *6*, *8*) и «малосекундовые», хроматизированные (тт. *10—11*), сочетающие две разновидности VI ступени — натуральную (ре) и дорийскую (ре-диез), а также VIII низкую ступень (фа-бекар).

Последний элемент особенно выразителен благодаря своему мотивному строению, включающему «ямбические примы», то есть содержит ходы на приму от слабой к сильной доле (—>).

Мотивы эти, в противоположность «хореическим примам»[1], обладают подчеркнутой эмоциональностью, «сердечным возбуж-



дением», часто с оттенком трогательной жалобности и в зависимости от интервалов, расположенных между их повторениями, приобретают смысл причитания.

Значение в их музыке Шостаковича огромно. Зачастую они служат важным элементом образования основного тематизма.

[1] См. стр. 42 (Фуга Ре мажор).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

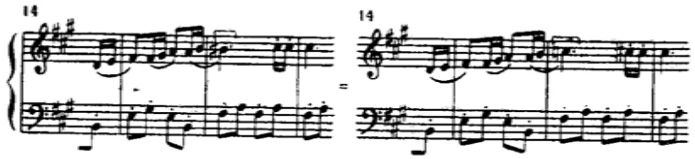
До Сборника прелюдий и фуг Шостакович использовал их во многих произведениях. Например, исключительно ярко в Фортепианном квинтете или во Втором квартете (в Речитативе, а также в Романсе и Вальсе). При этом примечательно, что в Речитативе Шостакович, по-видимому, также впервые применил антифонное сложение — противопоставление широкоразвитой мелодии и аккордового хорала. Создается образ противопоставления личности и общины, рождается повествование о судьбе человека и судьбе народа.

Много ямбических прим в вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии», где они вкрапливаются в мелодику разнообразного строения и особенно выделяются в мрачно-скорбном напеве «Колыбельной» и в печально-светлой «Песне девушки». Своим национальным колоритом весь цикл глубоко родствен Прелюдии и Фуге фа-диез минор.

На ямбических примах построена уникальная по своей выразительности побочная тема из Десятой симфонии. В разработке этой симфонии развитие именно ямбических прим служит основанием для создания драматического эпизода потрясающей силы. Грандиозный поток эмоций в Десятой симфонии напоминает разлив чувств в Фуге № 24 (ре минор). Более мягким, элегическим характером обладает музыка ямбических прим в Прелюдии № 22 (соль минор).

Первый раздел Прелюдии фа-диез минор кончается весьма смягченным кадансом (тт. *14—16*), в котором мелодическая природа лада ощущается особенно сильно. В аккомпанементе роль доминантовой гармонии выполняет трезвучие VII натуральной ступени (тт. *14—15*). В мелодии восхождение по натуральному звукоряду приходит к разрешению в V локрийскую ступень (до-бекар), записанную в виде си-диеза.

Исключительной ладовой тонкостью отличается переход к следующему разделу путем диатонического сопоставления V локрийской и V эолийской ступеней (до-бекар и до-диез в т. *16*).



Последняя восстанавливает первый призывный мотив Прелюдии и начинает второй (средний) раздел.

Особенным тематическим элементом в нем является движение по звукам тонического трезвучия, украшенное в мелодии форшлагом.

Несколько раз (тт. *19—22*) ритмический рисунок обоих голосов сливается, создавая оттенок мимолетного упоения.

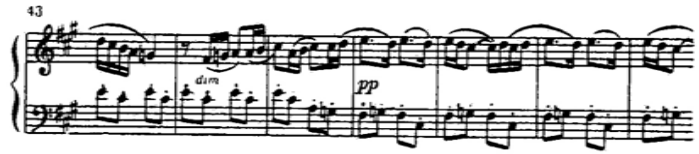
Вслед за тем в том же разделе появляется и новый элемент, основанный опять-таки на «ямбических примах» (тт. *20—21*, *22—23* и дальше) [1]. Затем раздел этот словно «затягивается», теряя значение чувствительного контраста и приобретая смысл печального возвращения к музыке, звучавшей в начале пьесы.

Здесь много тонких и мягких оттенков. Среди них выделяется «прерванный каданс» в *36* такте, в котором в басу вместо ожидаемой тоники фа-диез минора является Си-мажорная терция (децима). Неожиданно она образует с мелодией большое трезвучие IV ступени фа-диез минора, а вместе и оттенок отклонения в Си мажор [2]. Благодаря неожиданности появления Си мажор звучит особенно светло и выразительно, пронизанный тихой радостью.

И тем более печален переход в си минор, к тому же включающий пониженные ступени (особенно IV низкую — ми-бемоль) [3].

«Репризный раздел» наступает прямо со второго тематического элемента (т. *46*).

Вместе с утерей наиболее оживленного призывного мотива последний раздел омрачается понижением ступеней в аккомпанементе, появлением в нем звуков соль-бекар, а затем и си-бемоль, то есть превращением его из эолийского во фригийский пониженный (с IV низкой ступенью). В верхнем же голосе происходит превращение VII натуральной ступени (ми) в пониженную (ми-бемоль), когда мелодия прерывается и обрывается...



Таким образом, лад репризы омрачается, отзываясь щемящей сердце болью.

В такте *56* наступает кода. В аккомпанементе тоническое трезвучие с задержанием IV низкой ступени приобретает конечное значение. В верхнем голосе танцевальная мелодия из среднего раздела является как ласковое воспоминание.

Так в небольшой пьесе танцевального жанра воплощается сложная гамма переживаний: надежда, удовлетворение, ожидание, достижение, расставание, потеря. И все обаятельно нежно и скромно.

---

[1] Мелодический оборот в конце тактов *20* и *21* напоминает один из мотивов в финале Трио Шостаковича.

[2] «Дорийский» оттенок мажорной субдоминанты родствен некоторым гармоническим оборотам Мусоргского.

[3] См. стр. 209—210.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Лирический танец сменяется драматическим рассказом: следующая за Прелюдией Фуга носит характер жестокого, трагического повествования и выдержана целиком в декламационной манере.

ФУГА № 8

(фа-диез минор)

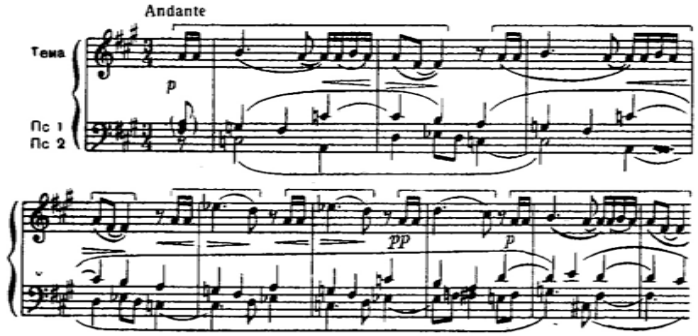
трехголосная

Национальный характер Прелюдии сохраняется и в Фуге. После танцевальной Прелюдии Фуга возникает как драматически напряженный, взволнованный рассказ, полный горечи, скорби и неизбывного страдания.

Мелодические линии отдельных голосов образуют непрерывный поток выразительнейших, часто словно стонущих речевых интонаций, моментами напоминая вопли жестоко страдающих людей.

Общий напряженный и беспросветно мрачный колорит музыки создается уже ладовой основой произведения: вся Фуга написана не в миноре, а в пониженных ладах [1]. Главным из них является локрийский лад с низкой септимой, благодаря которой на I ступени образуется уменьшенный септаккорд. Именно этот аккорд составляет основную тоническую гармонию в тематизме Фуги.

Тема строится на прерывистом дыхании. Цезуры разделяют ее на сравнительно короткие амфибрахические мотивы. Каждый из них образуется быстрым, судорожным предиктом из двух или трех шестнадцатых, подчеркнутой более или менее протяжной остановкой на сильной доле такта и последующим слабым окончанием.



[1] Поэтому в анализе Фуги № 8 слова «мажор» и «минор» нужно понимать условно, как название ладов с большой или малой терцией от тоники (см. сноску на стр. 212). В ладовом отношении далекими предшественницами этой фуги явились оркестровая и вокальная фуги из оперы «Катерина Измайлова», написанные целиком в локрийском ладу.

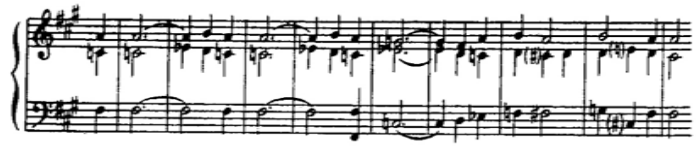
Некоторые из мотивов группируются по два, большинство же особенно характерно разделяется паузами, что придает движению еще большее сходство с перебивающейся речью потрясенного горем человека.

Каждый мотив, а в начале — фраза, образуемая двумя мотивами, проходит два раза подряд, отчего экспрессия его усиливается, создавая впечатление, подобное горестному покачиванию.

Создается симметричное сложение, нарушаемое в конце: повторение первой двухтактовой фразы (2+2), повторение третьего, однотактового мотива (1+1=2, вместе с предыдущими фразами=2+2+2), затем четвертый однотактовый мотив без повторения (1), вместо чего в завершении темы еще раз проходит первая двухтактовая фраза (2). В целом же создается несимметричное девятитактовое построение, которое воспринимается как «сломанное» восьмитактовое или десятитактовое:

$$2+2+2+1+2(=9\ \text{тактов})$$
$$(1+1)$$

Ладовой основой служит фа-диез локрийский пониженный, выявленный, однако, неполно, с преобладающим значением тонического уменьшенного септаккорда с пропущенной квинтой, что становится еще более ясным в последующем сочетании



Краткая гармоническая схема основного тематического построения.

темы с противосложениями. Тогда выясняется, что ми-бемоль в *5* и *6* тактах является не задержанием, а аккордовой нотой, а ре в тех же случаях — не разрешением, а проходящей нотой.

«Пронизывают» тему наиболее частые опорные звуки тонической терции (I и III ступени).

Интонационные и ритмические особенности темы подчеркиваются двумя удержанными противосложениями. Движение их пополняет звукоряд и раскрывает ладовую основу в полной мере.

На фоне противосложений интонации темы становятся острее и определеннее. Мерно метричное движение противосложений делает неровный, судорожный ритм темы подчеркнуто рельефным. Особенно это относится к противосложению первому, состоящему из повторения нисходящей гаммы в нижнем

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

септахорде локрийского лада, захватывающей, таким образом, звуки уменьшенного тонического трезвучия.

Вместе с ровным движением по метрической сетке противосложение это устанавливает ладовую и метрическую меру интонации и ритма.

Второе противосложение, напротив, опирается в основном на верхнее трезвучие тонического септаккорда (звуки ля — до — ми-бемоль). Ритм его несколько разнообразнее.

Повторное последование мотивов в теме сохраняется и в противосложениях, усиливая настойчивый и безысходный характер музыки.

В конце построения в противосложениях являются новые интонации, в ладовом отношении необычные. Так, в самом конце в первом противосложении, в котором неоднократно повторялась локрийская V ступень (до), эта же ступень появляется в ее эолийской разновидности, что вносит некоторое просветление. Во втором противосложении появляются не встречавшиеся до того ступени, и в том числе VIII эолийская, что в известной мере заставляет энгармонически переосмыслить предыдущие VII и VIII низкие ступени (ми-бемоль и фа-бекар) и рассматривать их как VI мелодическую и VII гармоническую минора (ре-диез и ми-диез).

Как и в других фугах, в следующих после экспозиции проведениях смысл тематического построения в основном сохраняется, так как перестановки совершаются в двойном контрапункте октавы.

Средствами развития служат «неполноголосие», то есть двухголосные проведения без второго противосложения, разнообразные регистровые расположения, ладовые, тональные и некоторые другие изменения, в заключительном разделе — особенно важные стретты.

При переходе от темы к ответу (т. *10*) встречается первая интермедия-кодетта, содержащая одну ноту, взятую ходом на секунду вниз, что позволяет перейти из главной тональности в доминантовую (фа-диез минор — до-диез минор).

Такая же лаконическая связка (т. *43*) применена при аналогичном соотношении тональностей (си-бемоль минор — фа-минор).

Отсутствует же она (т. *65*) при новом соотношении двух проведений подряд — не тонико-доминантовом, а тонико-субдоминантовом (ля минор — ре минор).

Остальные основные интермедии построены по одному принципу и различаются по существу лишь размерами, будучи образованы из двух или четырех тактов.

Впервые такая интермедия появляется в экспозиции, при переходе от второго проведения к третьему (тт. *19—21*), свободно секвенционно продолжая тему. Построена она на спускающемся по секундам мотиве, комбинирующем интонации

и ритм из разных мотивов темы, мучительно растягивая заключенный в них горестный смысл. Сопровождением служит движение четвертями, слигованными через такт, напоминающее первое противосложение.

Появляющийся впервые в трехголосной интермедии (тт. *30—34*) второй сопровождающий голос, подобно второму противосложению, вносит небольшое ритмическое оживление: четверти с точками, восьмые.

Двухтактовые интермедии играют преимущественно роль связующую, четырехтактовые — разделяющую, создавая контрастный перерыв между разделами Фуги.

Четырехтактовые интермедии представляют, как правило, нисходящую двухзвенную секвенцию, каждое звено которой строится так же, как двухтактовая интермедия.

Экспозиция занимает 30 тактов. Поднимаясь от нижнего голоса к верхнему, она естественно протекает в рамках вокальной тесситуры.

Трехголосная четырехтактовая интермедия (тт. *30—34*) кладет начало свободной части и служит переходом к следующей группе из двух проведений. Проведения эти (тт. *34—52*) проходят сразу в далеких тональностях, будучи связаны с тональностями экспозиции чисто мелодически. Соотношение их (си-бемоль минор и фа минор) повторяет соотношение темы и ответа в экспозиции. Сходство усиливается наличием между ними такой же кодетты из одной ноты (ля-бемоль в т. *43*). Однако разница заключается в ином, более низком регистре, вступлении сразу двух, а затем трех голосов; также — в более глубоком положении голосов, проводящих тему, и, наоборот, более высоком положении второго противосложения (тт. *44—52*). Оттого звучность «расслаивается», полифонизируется, становится контрастней.

Следующая трехголосная четырехтактовая интермедия (тт. *52—56*) сохраняет тот же характер звучания. По построению она соответствует интермедии в тактах *30—34*, но проходит с перестановкой голосов и на полтона ниже. Благодаря этому она подводит движение не к си-бемоль минору, а к ля минору, в котором начинается новая пара проведений (тт. *56—74*).

В отличие от предыдущих, эти проведения начинаются верхним голосом, подымая, таким образом, тесситуру, установленную в экспозиции, расширяя теперь сопрановый регистр.

Выразительность музыки усиливается еще небольшим, но важным изменением во втором противосложении, которое проводит верхний голос. В нем квартовый ход вверх от второго к третьему звуку заменен квинтовым ходом вниз. Это обнажает наиболее длительные, акцентированные ноты противосложения и придает им характер вскриков, тем более что они являются самыми высокими звуками во всей Фуге (ля-бемоль второй октавы).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

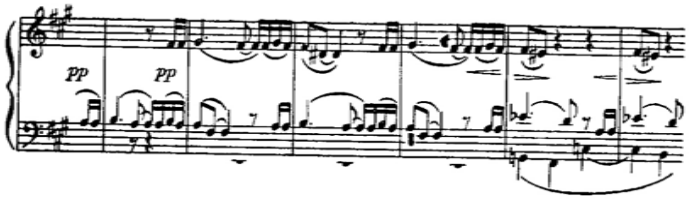
Оба проведения соотносятся подобно предыдущей паре, но связка между ними отсутствует и заменена паузой (т. *65*), отчего делается возможным тонико-субдоминантовое соотношение их (ля минор — ре минор). Соотношение это проходит не в главной тональности (фа-диез минор), но заменяет его, так как тонический септаккорд ля локрийского пониженного (ля — до — ми-бемоль — соль-бемоль) энгармонически равен такому же септаккорду в тональности фа-диез минор (фа-диез — ля — до — ми-бемоль).

Наступает критический момент композиции: в III голосе тема вступает в Ля миксолидийском (т. *78*). Однако небольшое изменение (замена ноты ля нотой до-диез — доминантой фа-диез минора) «не выпускает» движения из главной тональности. И это наиболее светлое по ладовой окраске место в Фуге оказывается сильно драматизированным.

Проведение получается неполным (тт. *78—82*). Попытка его возобновления (тт. *82—86*) носит пассивный характер, и движение ниспадает к фа-диез минору.

Начинается заключительная часть (т. *86*). Неожиданно, вместо возможного короткого завершения, она оказывается развернутой и осложненной своеобразными приемами. В этом такте начинается проведение темы в I голосе, которое перехватывается II голосом. Оно сопровождается «покорным» динамическим оттенком пианиссимо. Обычное противосложение заменено стреттным вступлением I голоса с неполным проведением темы в ре-диез миноре. Образуется одновременное соединение двух тональностей, опирающихся на энгармонически общий тонический уменьшенный септаккорд. Однако стреттное (ритмическое) смещение голосов создает острые сочетания септим и нон, производящие болезненное впечатление. Во второй половине проведения стретта прерывается почти до конца и сменяется мерным движением четвертями, напоминающим противосложение первое.

(86)



Возникает момент, аналогичный переходу от второго (доминантового) к третьему (тоническому) проведению в экспозиции (тт. *19—21*).

Новая интермедия (тт. *95—97*) соответствует интермедии, которая завершала проведение в до-диез миноре (тт. *19—21*). Теперь же все движется на квинту ниже и создает возможность завершения в фа-диез миноре. Кажется, не хватает только

одного тонического аккорда, чтобы Фуга кончилась. Однако так же, как в экспозиции вступление темы в I голосе (т. *21*) увело музыку от до-диез минора в фа-диез минор, так и теперь вступление I голоса (т. *97*) переводит движение из фа-диез минора в си минор, то есть субдоминанту главной тональности. Это новое усиление композиционного развития сопровождается необычными средствами. Вместе с темой и первым противосложением стреттно вступает в басу еще одно проведение в тональности соль-диез минор, подобно тому, как это было в тактах *87—95*, однако более последовательно.

Энгармоническая параллельность обеих тональностей обнаруживается в редком одновременном звучании соль-диез и ля-бемоль (т. *102*), этой новой и совершенно необычной кульминации, опять захватывающей высшую точку пьесы (звук ля-бемоль второй октавы).

Напряженность развития обновляется.

Еще одна интермедия (тт. *106—108*) вновь переводит музыку в далекие тональности.

С небольшим изменением конца темы начинается законченная стретта в двух тональностях, также малотерцового соотношения, то есть опирающихся на энгармонически общий тонический септаккорд, как это было уже, однако в ином направлении голосов (на малую терцию вверх, а не вниз): ми минор и соль минор.

Каждое из тонических трезвучий могло бы остановить течение музыки. Однако некоторый перевес приходится на сторону соль минора, так как в III (свободном) голосе музыка движется вокруг звука ре, то есть его доминанты.

Вместе с тем здесь происходит ладовое потемнение по сравнению с основным ладом Фуги: появляется низкая IV ступень (ля-бемоль в ми миноре и до-бемоль в соль миноре). Вот только где оказывается иноладовое проведение! Притом в сторону оминоривания, а не омажоривания главного лада. Оказывается, что главный лад (локрийский пониженный) был еще не самым минорным из возможных. Музыка приобретает черты исключительного трагизма. Горе, безмерное горе воплощается в ней с предельным и бесстрашным обнажением чувств.

Через измененное окончание начинается новая, неполная стретта (т. *116*) в том же оминоренном ладе, но в ином соотношении тональностей: си минор (во II голосе) и фа-диез минор (в I голосе) с преобладанием си минора, так как в басу опевается его доминанта.

Сладость и красота страдания оказываются воплощены в необычных созвучиях уменьшенной октавы си — си-бемоль, в соотношении на близком расстоянии звука ми-диез со звуками ми-бемоль и си-бемоль.

Двухтактовая интермедия (тт. *122—124*) свободно секвенционно опускает движение в низкий регистр. Новое неполное

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

проведение начинается в басу с V, а не III ступени фа-диез минора и никнет на тонику (т. *126*), особенно тяжелую оттого что она является нижним регистровым пределом Фуги.

Начинается последнее проведение в фа-диез локрийском дважды пониженном (т. *128*). Проведение это носит траурный, погребальный, особенно скорбный характер. Завершается повествование о черной судьбе народа. Все голоса оказываются опущены в низкий регистр, примерно на октаву ниже, чем в экспозиции. Сопровождающие тему контрапункты идут в характере противосложений, ровными четвертями отмеряя печальный путь.

Особенно выразительный басовый голос повторяет нисходящую гамму от доминанты к тонике, все более укорачиваемую и замедляемую, напоминая коду из Шестой симфонии Чайковского.

Конец темы (в тт. *136—137*) несколько изменен ритмически и интонационно: заключительные мотивы проходят не от III (ля), а от V эолийской (до-диез) ступени фа-диез минора.

Вместе с тем такое последование создает очень сложные переменные функции си-бемоль минора. И когда движение останавливается и сливается в последнем аккорде, он лишь постепенно энгармонизируется в сознании, чтобы превратиться в фа-диез мажорное трезвучие.

Мажорное просветление оказывается пронизано совершенно фантастическим светом.

ПРЕЛЮДИЯ № 9

(Ми мажор)

Прелюдия построена в основном в виде диалога между высоким и низким голосами, каждый из которых удвоен на расстоянии двух октав. В результате получается максимальное противопоставление регистров. Каждый из голосов охватывает диапазон в полторы-две октавы: нижний голос — от си большой октавы до фа-диез первой октавы, верхний — от си малой октавы до ля второй октавы. Благодаря удвоению на особенно широком расстоянии вместе они используют весь звукоряд фортепиано — от си субконтроктавы до ля четвертой октавы. Рождается представление о столь характерных для России необъятных просторах, ощущение безграничной шири [1].

Фразы строятся несимметрично. Количество тактов в них меняется в зависимости от мелодических оборотов.

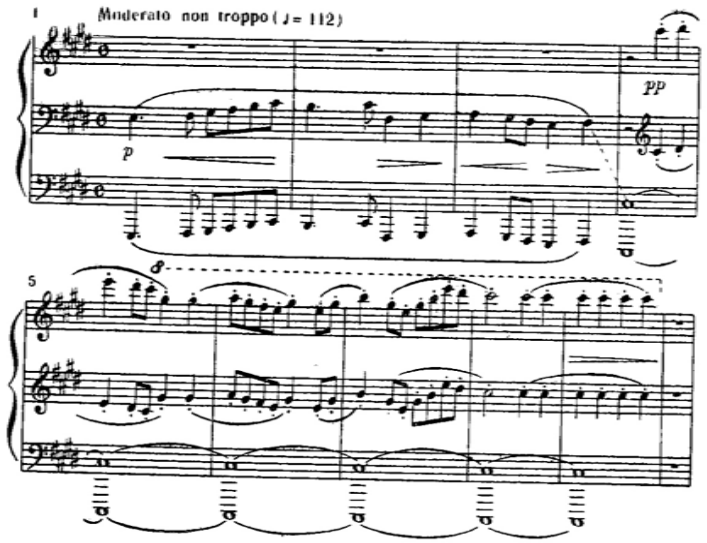
Фразы басового голоса более утвердительны и настойчивы благодаря остановкам на сильных долях такта. Напротив, первые две реплики сопрано завершаются затихающими, ритмически ослабевающими интонациями, полными нерешительности и как бы переходящими в следующие за ними паузы, растворяясь в них. Большое значение имеет заключительный звук каждой фразы. После до-диеза (тт. *4—9*), как представителя субдоминанты, следует доминанта си (тт. *16—24*), фа-бекар (т. *27—32*), как II низкая — квинта доминантового уменьшенного септаккорда в возникающем пониженном ладе [2]. Все это последование завершается сладостным разрешением на светлом тоническом аккорде с введением средних голосов. Выразительность гармонии усиливается опеванием тонического трезвучия в верхнем голосе (тт. *33—37*).

---

[1] По поводу этой Прелюдии очень чутко пишет Л. Данилевич, приводя отрывок из повести А. Чехова «Степь»: «Снова возникают перед нами степные неоглядные просторы, как будто созданные для того, чтобы жили в них люди-богатыри — . . .начинают чудиться торжество красоты, молодости, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей"» (Л. Данилевич, стр. 141).

[2] См. стр. 209—210.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



После перехода в басу (тт. *38—40*) большой раздел срединного значения проходит в Ми-бемоль миксолидийском[1] с введением в конце его экспрессивного среднего голоса. С его помощью раздел этот завершается на звуке Ми-бемоль, который приобретает, кроме тонического, также значение вводного тона (как ре-диез) к Ми мажору.

Сопрановая фраза (тт. *53—55*) подхватывается басом, который приводит к Ми-мажорной тонике (т. *56*) репризного характера.

Музыка успокаивается, «все становится на свое место», возникает чувство глубокого удовлетворения.

Фактура уплотняется, нижний голос превращается в бас с обычным удвоением на расстоянии октавы, мелодия становится одноголосной, являются средние голоса.

Многоголосие дифференцируется: в басу протягивается устойчивая тоника, верхний голос — теперь мелодия — останавливается на мечтательной квинте, и высокая терция пополняет аккорд.

Мажорный терцовый тон в среднем регистре связывает всю звучность в единое целое. Движение голосов приходит к гармоническому завершению, спокойному и прекрасному.

[1] Появление его миксолидийской септимы (ре-бемоль) живо напоминает подобные мелодические обороты в Шестой части из оратории «Песнь о лесах» (1949).

ФУГА № 9

(Ми мажор)

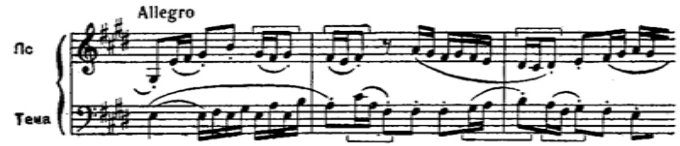
двухголосная

Единственная в Сборнике двухголосная Фуга изумляет и восхищает богатством и разнообразием контрапунктических средств развития, примененных в ней с виртуозной легкостью.

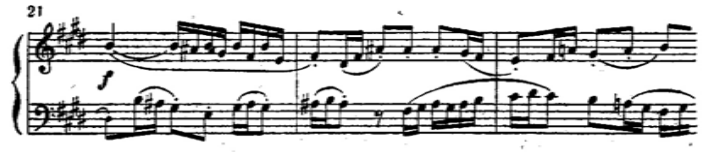
В основе темы — мажорный звукоряд в пределах гексахорда, без вводного тона. Общий рисунок мелодической линии — в виде зигзага из двух сужающихся углов — опирается на ясное последование гармонических функций. Ладовая определенность сочетается с метричностью движения.

Единственное, по условиям двухголосного склада Фуги, противосложение пополняет тему, «расшифровывая» лежащую в ее основе гармонию. Вместе с тем ритмическое строение противосложения и темы совершенно различны и отличаются не только размерами мотивов, отчего не совпадают их ударные моменты, но также и самим строением мотивов: в то время как в теме преобладает деление слабой предиктовой доли на две шестнадцатых, в противосложении такое деление падает на сильную долю, образуя постикт.

В результате оба голоса приобретают большую независимость движения и воспринимаются как две одновременно, но



вполне самостоятельно текущие мелодические линии, создавая непрерывную игру интонационных и ритмических переходов, словно живо сверкающий под лучами солнца причудливо вьющийся ручей. Интервальное сочетание их почти исключительно консонантно, отчего они оказываются написаны в обратимом контрапункте. В дальнейшем встречаются проведения, в которых оба голоса — и тема и противосложение — проводятся в противодвижении.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Так как за исключением стретт и последнего проведения все проведения проходят попарно, то кодетта (две последние шестнадцатые в т. *3*) остается постоянной на всем протяжении Фуги, притом не только между двумя проведениями, но и при переходе от проведения к интермедии.

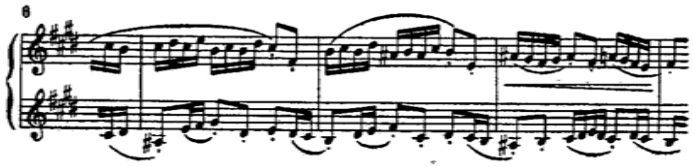
Каждая пара проведений отделяется от последующей пары крупной, преимущественно четырехтактовой, интермедией, что придает этим проведениям значение самостоятельного раздела.

С перестановкой голосов такие интермедии повторяются.

Первоначальным соединением служит интермедия в тактах *7—10*, живого импровизационного характера. В ней свободно чередуются мотивы, заимствованные из тематического материала или развивающие их, без создания определенного контраста. Наиболее самостоятельными являются квартовые и квинтовые скачки восьмыми то в одном, то в другом голосе.

Фуга очень стройно распадается на **семь разделов,** каждый из которых содержит пару проведений в новых тональностях, а также в новых контрапунктических соотношениях.

Первый раздел образует экспозиция (тт. 1—10). Тема излагается I и II голосами в Ми мажоре и Си мажоре (тонике и доминанте), после чего следует четырехтактовая модулирующая интермедия.



Во **втором** разделе тема проходит в обратном порядке (во II и I голосах) в иноладовых тональностях — до-диез миноре и соль-диез миноре (тт. *11—16*). Следующая затем интермедия (тт. *17—20*) повторяет предыдущую с перестановкой голосов в контрапункте двойной октавы и в конце также завершается модуляцией.

В **третьем** разделе (тт. *21—30*) тема проходит в I и II голосах в Си мажоре и Ми мажоре в противодвижении, сопровождаемая противосложениями, взятыми также в противодвижении (прим. на стр. 75).

Завершающая раздел интермедия (тт. *27—30*) повторяет по построению первую четырехтактовую интермедию (тт. *7—10*) с тем же расположением голосов, в прямом движении и с незначительным изменением в конце.

В **четвертом** разделе (тт. *31—42*) тема проходит опять в прямом движении во II и I голосах в иноладовых тональностях фадиез минор и до-диез минор, то есть углубляя субдоминантовую сферу и подготовляя заключительную часть.

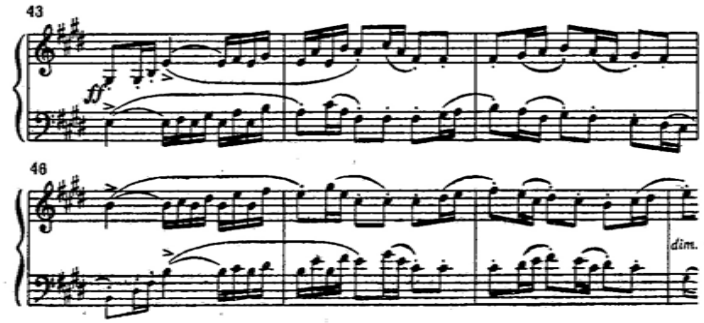
Значительность предстоящего раздела подчеркивается и большими размерами ведущей к нему интермедии (тт. *37—42*).

Начало ее (тт. *37—39*) построено так же, как и основная интермедия (тт. *7—10*), но с проведением каждого голоса в противодвижении в обратимом контрапункте. Затем (тт. *40—41*) первоначальное соединение повторяется в прямом движении, но с перестановкой голосов в двойном контрапункте двойной октавы.

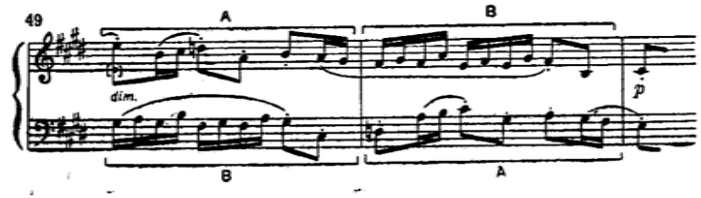
Начинается заключительная часть Фуги, объединяющая остальные три раздела (пятый, шестой и седьмой).

В **пятом** разделе (тт. *43—52*) проводится пара стретт в октаву с расстоянием вступления в одну четверть каждая. Первая, восходящая, в главной тональности Ми мажор (тт. *43—45*); вторая, нисходящая — в доминантовой тональности Си мажор (тт. *46—48*). Обе стретты почти исключительно консонантны и содержат диссонансы лишь в нескольких случаях, когда происходит сочетание различных функций. В быстром движении при несовпадении ритмического строения мотивов диссонансы эти просто незаметны.

При этом вторая стретта (тт. *46—48*) является перестановкой первой стретты (тт. *43—45*) в двойном контрапункте октавы (**Jv**=—14).



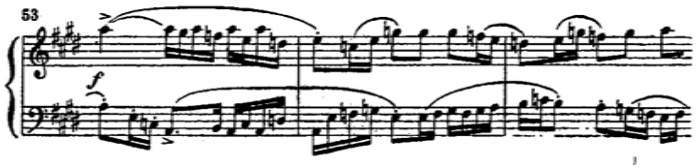
Следующая интермедия (тт. *49—52*) развивает предыдущие. В ее первом такте повторяется первый такт первоначального соединения с перестановкой голосов. Но второй такт секвенционно повторяет первый, поменяв голоса. Образуется построение (звено), годное для бесконечного повторения в виде канонической секвенции, нисходящей по терциям. Но в третьем и четвертом



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

такте ее известные уже мотивы применены по-новому, главное же содержат решительную модуляцию в ля минор, то есть минорную субдоминанту.

В **шестом** разделе (тт. *53—59*) проводятся две неполных стретты в противодвижении. Первую стретту в ля миноре (тт. *53—55*) начинает I голос в противодвижении. Ему отвечает на расстоянии четверти II голос в прямом движении. Однако



в *54* такте он обрывается и переходит в обращенное противосложение.

Вторую стретту (тт. *56—58*) в Фа мажоре, то есть «неаполитанской субдоминанте» (тональности II низкой ступени), начинает II голос в противодвижении. Ему на расстоянии четверти отвечает I голос в прямом движении. Через такт тема обрывается и переходит в противосложение, взятое также в противодвижении (т. *57*).

Небольшая интермедия (т. *59*) переводит к главной тональности.

Последний раздел (тт. *60—66*) содержат проведение темы в главной тональности без удержанного противосложения. Сопровождение образует новое, свободное противосложение, в котором можно отметить органный пункт на тонике, чередуемый с различными мотивами, и в том числе с характерным мотивом из удержанного противосложения.

Заключение проводится двумя голосами в октаву, что усиливает его завершающее значение. Состоит оно из мотивов восьмыми, а также из сгруппированных попарно шестнадцатых на слабых долях, решительно суммируя основные составные элементы Фуги.

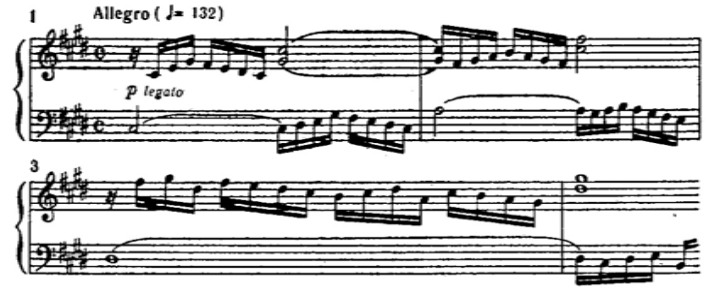
Так на протяжении многих разделов один и тот же тематический материал в живом и непринужденном течении двухголосной музыки проходит через ряд технически сложных превращений. В результате вся Фуга «играет» многочисленными выразительными подробностями, как многогранный самоцвет.

ПРЕЛЮДИЯ № 10

(до-диез минор)

В основе Прелюдии лежит движение шестнадцатыми. Время от времени повелительные аккорды хорального склада прерывают его и создают грани между разделами. Музыка течет легко и беспрепятственно. Ее эмоциональность переменчива. Подобно играющей стихии, она проникается то холодом, то теплом, то лаской, то гневом, медлительной задумчивостью или напористым увлечением.

Основу изложения образует диалог «между двумя руками пианиста», то есть между голосами двух регистров — более высокого и более низкого. Каждый из голосов оказывается очень широким по тесситуре и захватывает свыше четырех октав звукоряда. Это относится к основной части Прелюдии, до заключительного раздела, в котором появляется как бы новый голос.



Смена регистров происходит, можно сказать, непрерывно и стремительно, создавая быстроизменчивый характер музыки. Вся пьеса складывается из отдельных фраз.

Каждая фраза имеет расширенное ямбическое строение и состоит из ряда шестнадцатых, образующих предикт к сильной доле, на которой происходит остановка на протяжном звуке или интервале.

Количество шестнадцатых образует внутренний ритм композиции. Количество это непостоянно. В начале (тт. *1—2*) их семь. Остановки падают на первую и третью доли такта,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

то есть каждые две четверти. Это устанавливает меру дыхания, нормальную пульсацию движения.

Однако уже в *3* такте она нарушается и из двух четвертей разрастается до четырех, то есть удваивается. В дальнейшем происходят новые изменения или повторения полутактовой двухчетвертной меры. Фразы сужаются до одной четверти или расширяются до семи и даже десяти четвертей. Благодаря нечетным размерам остановки оказываются на разных долях такта, то ломая, то восстанавливая метрическую сетку, создавая образ вечной подвижности.

Относительная устойчивость достигается на гранях разделов благодаря временному прекращению движения шестнадцатыми и появлению аккордового склада.

Эти «хоральные островки» из повелительных аккордов не только уравновешивают ритм и завершают непрерывное гармоническое движение ясными кадансовыми оборотами,— они словно господствуют над кажущейся независимостью прихотливого движения и усмиряют его.

Так, первый раздел (тт. *1—14*) завершается гармоническим движением, которое сперва фиксирует Ми мажор, а затем еще более прочно кадансирует в соль-диез миноре. При этом чрезвычайно выразительно звучит Ре-мажорное трезвучие в *12* такте — «вторая неаполитанская субдоминанта» в соль-диез миноре.

Обе тональности (Ми мажор и соль-диез минор) являются классическими средствами завершения экспозиционного раздела до-диез минорной пьесы.

Начатый в соль-диез миноре новый раздел (тт. *14—29*) в своей подвижной части отличается некоторым усложнением интонационного рисунка, а также насыщается отклонениями.

Возвращенное в до-диез минор движение при переходе к завершающему его аккордовому складу внезапно «прорывается» в Фа мажор (тт. *22—24*).

Восстановление до-диез минора происходит через Ля-бемоль мажор, записанный энгармонически в виде доминанты до-диез минора (т. *25*).

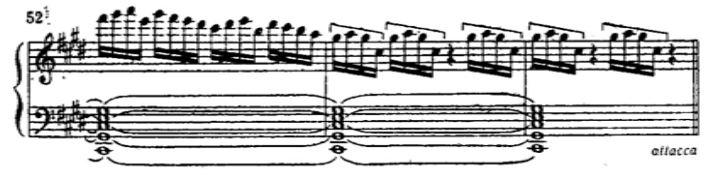
Соотношение двух разделов с кадансами в соль-диез миноре (т. *14*) и до-диез миноре (т. *28*) вполне симметрично и могло бы содействовать завершению композиции. В этот момент требуется лишь кода для исчерпания инерции движения.

В Прелюдии же вместо нее появляется новый большой раздел (тт. *29—49*), в основе которого каданс не простой, а расширенный далеким отклонением в Ми-бемоль мажор (т. *42*), а затем в до минор и До мажор (т. *43*), из которого и совершается переход в до-диез минор.

Непосредственная связь До мажора и до-диез минора, двух равнотерцовых (по звуку ми) тональностей [1], к тому же сохранение уже после перехода в до-диез минор звука ре-бекар, а затем и Соль-мажорного трезвучия, сближает эти две тональности и создает в до-диез миноре характер локрийского лада (тт. *44—47*).

[1] См. стр. 211.

Вторичное кадансирование в главной тональности прочно замыкает композицию. Следующие затем такты (*49—54*) находятся как бы за пределами основного корпуса формы, являясь ее отзвуком, дополнением к ней. Такой «внешний» для композиции характер подтверждается и предельно высокой тесситурой обоих голосов и истаиванием движения шестнадцатыми, их новым застыванием на тонике, постиктовым ритмическим рисунком, начатым от сильной доли.



Появившийся мотив выходит за пределы Прелюдии и служит началом Фуги, контурной обрисовкой, наметкой ее темы.

Вступающая тема придает этим наметкам определенность и твердо вычерчивает свой рисунок.

ФУГА № 10

(до-диез минор)

четырехголосная

Вся Фуга отличается по-русски неторопливой распевностью, обусловленной широкими построениями в свободно канонической и секвенционной форме, а также повторными интонациями внутри тематических образований, плавностью секундового или зигзагообразного мелодического движения.

Возникает преобладающий затем характер немного грустного, но мужественно-стойкого раздумья, нравственной чистоты и крепости. Многоголосный склад воссоздает хоровую звучность как коллективное песнетворчество на основе взаимного сочувствия и взаимной поддержки. Внушается мысль о том, что нет судеб отдельных, индивидуальных, все личное слито с общенародным. Фуга написана как хор. Основной характер ее поддерживается и тесситурой: от до-диез большой октавы до ми третьей октавы.

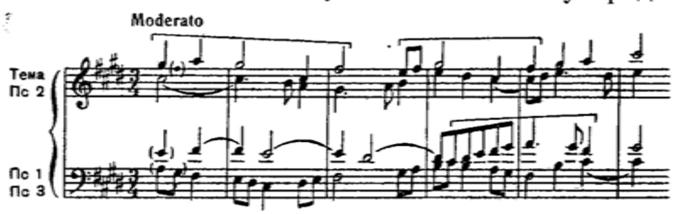
Каждый из голосов в отдельности в свою очередь имеет диапазон шириной приблизительно в две октавы, то есть соответствует диапазону одного певческого голоса или диапазону двух его разновидностей, например баса и баритона.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[illegible] или терпки, в обоих случаях [illegible].

[illegible] черты Фуги заключены уже в ее теме. Тема возникает, как указывалось, из четырехзвукового мотива, завершившего Прелюдию. Там он воспринимался еще как фигура орнаментального значения. Здесь, в ритмически развернутом виде вместе с дополняющим пятым звуком, он принимает черты твердой решительности, сохраняя и усиливая в то же время свою певучесть.

Повторение опеваемой, но и опорной доминанты с развивающим ее энергию тонико-субдоминантовым скачком во *2—3* и *4—5* тактах придает движению силу, настойчивость, а вместе и неспешность. Плагальное восходящее завершение звучит мечтательно. Отсутствие в теме обоих вводных тонов (II и VII ступеней) оберегает ее от чувствительности, делает внешне сдержанной, сохраняя внутреннюю прочувствованность.

Последнее роднит эту тему с темой Фуги До мажор, в которой в мажорном ладе используется такой же звукоряд.

Ответ тональный, в правилах традиционной фуги: начинает его вместо доминанты субдоминанта новой тональности (соль-диез минора), отталкиваясь от до-диез минора (тт. *6—11*).

Благодаря отсутствию вводных тонов ответ не содержит безусловных признаков новой тональности. Сравнительно незаметно лишь один из них (ля-диез, II ступень соль-диез минора) проходит в противосложении. Отсутствие VII ступени делает и противосложение сравнительно суровым в ладовом отношении, «не вполне» модулирующим в побочную тональность.

Оттого задача следующей затем первой интермедии — вернуть движение в до-диез минор — кажется легкой и быстро решаемой. Однако в действительности интермедия оказывается довольно пространной, сохраняя, таким образом, характер неторопливости в конструировании пьесы (тт. *11—15*).

В противосложении первом при сохранении общей пластичности (в нем все ходы только секундовые) важно появление в конце «по-рахманиновски» широко распевного мотива восьмыми с дактилическим завершением. В сочетании же с темой — частые диссонансы, задержания, правильные — в виде нон и кварты, связанных в нижнем голосе, а на второй доле последнего такта — и неправильное — в виде септимы, связанной в нижнем голосе. Возникают образы преодоления трудностей.

Второе и третье удержанные противосложения также содержат отдельные мотивы с восьмыми нотами, но расположенными в разных местах. В итоге оба противосложения пополняют друг друга и остальные тематические голоса, заполняя на протяжении проведения почти всю метрическую сетку.

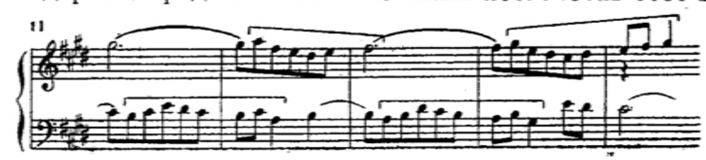
Контрапунктическое соединение тематического материала — темы и трех удержанных противосложений — образует четырехголосие, гармонически полное, но написанное в натуральном миноре, оттого опирающееся не на аккордово-функциональные, а на мелодические связи созвучий.

Образуемые в результате такого движения аккорды содержат много задержаний, правильность которых в известной мере зависит от расположения голосов: связанная в нижнем голосе септима в двухоктавной перестановке дает правильно связанную в верхнем голосе нону. В других случаях, наоборот, образование ноны между соседними голосами обнажает, подчеркивает ее диссонантность.

Терпкость звучаний возникает и от того или иного расположения аккорда, например, в тех случаях, когда в басу оказывается квинтовый или септимовый тоны. Обострению звучаний содействует в ряде случаев выключение третьего и один раз третьего и второго противосложений (тт. *65—70*), отчего диссонантные сочетания выступают более рельефно и возникает «контрапунктический голод». В свободной части обращает на себя внимание значительное число полноголосных проведений (четыре, не считая стреттных) с участием всего тематического материала, то есть темы и трех противосложений (тт. *48—53*, *53—58*, *93—98*, *112—117*).

Все проведения, включая экспозиционные и стреттные, кроме самого последнего, проходят попарно, чередуемые с интермедиями. В этих обстоятельствах каждая пара проведений вместе с последующей интермедией образует раздел или «полураздел», объединяемый с другим таким же «полуразделом» в один более крупный.

А каждая из интермедий приобретает самостоятельное контрастирующее значение. В результате интермедии в большинстве весьма велики по размерам (от 4 до 13 тактов) и сравнительно законченны по построению.

Основой для интермедий служит первая из них, помещенная между вторым и третьим проведениями в экспозиции (тт. *11—15*). Ее четыре такта образуются из двух звеньев свободно канонической, нисходящей по секундам секвенции. Повторяющийся мотив содержит предикт из семи восьмых нот. Мотив этот в двух

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Тема не имеет не вполне одинаковый, хотя и родственный интонационный рисунок: в него входит движение по секундам и два раза на терцию. Однако направление движения не совпадает. Но все же из-за ритмического сходства создается впечатление канона, хотя и свободного.

Последующие интермедии, как правило, сперва повторяют это построение, а затем, в большей или меньшей степени, так или иначе продлевают его уже в свободном движении. Кроме того, во второй интермедии (тт. 25—33) в основном четырехтактовом построении добавляется свободный голос (по тесситуре — средний), также движущийся секвенционно.

Такое сочетание в трехголосных проведениях этого четырехтакта с небольшими изменениями остается во всех случаях.

В двух последних интермедиях (тт. *141—147* и *158—170*) прибавляется еще четвертый голос в виде «колокольного» органного пункта на доминанте (тт. *141—146*) или на тонике (тт. *158—171*).

Разделы Фуги опираются на широко развернутый, логично развивающийся тональный план проведений.

Первые две пары проведений (тт. *1—25*), разделенные интермедией (тт. *11—15*), содержат вступления всех четырех голосов и образуют экспозицию. Завершение ее в начале 25 такта подчеркивается слегка замаскированным (задержание на тоническую терцию) кадансом в соль-диез миноре.

Вторая интермедия (тт. *25—33*) введением ля-бекара возвращает до-диез минор на основе натурального звукоряда.

В тт. *33—43* в III и IV голосах проходят два дополнительных проведения в соль-диез миноре и до-диез миноре, оба раза в форме темы.

Однако преодоленный каданс, а также с задержанием на терцию и к тому же в мелодическом положении квинты (т. *43*), позволяет продолжить движение.

Следующая интермедия (тт. *43—48*) подводит к Ми мажору, что служит началом средней части. Первый раздел средней части длится по *88* такт и характеризуется проведениями в иноладовых (мажорных) тональностях.

Но первые два из них — ми-мажорное (тт. *48—53*) и си-мажорное (тт. *53—58*) — проводятся с участием всех голосов, что очень несвойственно началу средней части в фугах Шостаковича.

Тем самым эти проведения по фактуре примыкают к экспозиции. Происходит как бы наложение раздела на раздел.

Разрежение же фактуры наступает после интермедии четвертой (тт. *58—65*) с двухголосным проведением темы в Ля мажоре (тт. *65—70*) и трехголосным проведением в Ми мажоре (тт. *70—75*), которое завершается кадансом, еще раз преодоленным посредством известного уже приема.

Пятая интермедия (тт. *75—88*) в начале строится на постоянном четырехтакте, затем длительно развивает его свободным

движением голосов. После появления нового диеза (ля-диез в т. *83*) происходит довольно резкий и неожиданный хроматический перелом в соль минор (т. *85*). Проведением в IV голосе в ре миноре (тт. *88—93*) начинается новый большой раздел (до т. *129*) в далеких тональностях.

Это уже само по себе вносит в музыку известную драматизацию, чему способствует и некоторое расширение регистров, сперва внизу (продолжительный захват большой октавы), а затем и вверху (подъем до ми-бемоль третьей октавы), то есть первый выход за пределы основной тесситуры хора.

Тема проходит в ре миноре (тт. *88—93*) и в виде ответа в ля миноре (тт. *93—98*) с несколько измененными вторым и третьим противосложениями.

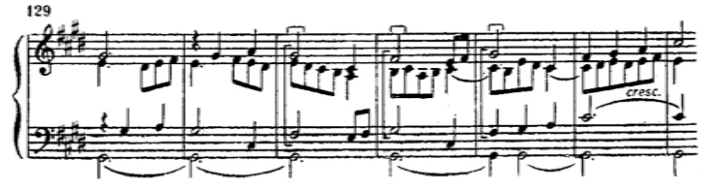
Затем следует большая интермедия (тт. *98—107*), первые четыре такта которой построены, как и в других интермедиях.

В тактах *107—117* тема проводится в до миноре и — в виде ответа — в соль миноре фригийском, а точнее — в том же до миноре натуральном, но от его доминанты. Таким образом, каждая пара далеких проведений начинается в тональности на полтона выше (ре минор) или ниже (до минор), чем главная тональность, и окружает ее на основе родства не гармонического, а мелодического.

Так подготовляется восстановление главной тональности и наступление заключительной части.

Возвращение в главную тональность происходит так же, как и прежний выход в далекие тональности.

Седьмая интермедия (тт. *117—129*) после удержанного постоянного четырехтакта в до миноре натуральном (тт. *117—120*) переходит в соль минор. На основе опевания ре-мажорного трезвучия (терции фа-диез — ля в верхних голосах на сильных долях в тт. *123, 124, 125, 126, 127*), являющегося в соль миноре гармонической доминантой, что также создает впечатление решительного перелома, движение переводится в главную тональность. В ней начинается последний, заключительный раздел Фуги, построенный почти исключительно на стреттах.



Такты *129—146* проходят на органном пункте звука соль-диез, то есть доминанте главной тональности. Сперва III и I голоса проводят стретту в верхнюю октаву в до-диез миноре (тт. 129—135). Затем без перерыва III и II голоса проводят на квинту выше еще одну стретту в верхнюю октаву в соль-диез

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

фригийском, лад которого (из-за отсутствия в теме II и VII ступеней) определяется свободным голосом (тт. *135—141*).

Лад этот, построенный на том же звукоряде, что и до-диез минор, оказывается подчинен ему.

Продолжающая органный пункт восьмая интермедия (тт. *141—147*), также на основе натурального звукоряда до-диез минора, развивает, а не повторяет некоторые мотивы из прежних интермедий.

Переходом к органному пункту на тонике очень естественно и логично служит простое (нестреттное) проведение в басу: так как тема начинается с доминанты и заканчивается на тонике, то и это проведение тематически переводит органный пункт с доминанты на тонику (тт. *147—152*).

Еще один отмеряющий время «колокольный» органный пункт, теперь на тонике (тт. *152—166*), служит основанием для стретты в субдоминанте: одновременно в фа-диез миноре и вступившем вслед за ним Ля мажоре. Основанное на общности звукорядов политональное объединение двух параллельных тональностей живо напоминает подобное же соединение в пьесе Бородина «В Средней Азии» (там — двух тем одновременно, здесь — одной и той же темы канонически) [1].

Следующая, девятая интермедия (тт. *158—171*) служит успокоению и переводу звучности в низкий регистр. В ее основе свободно трактованный удержанный интермедийный четырехтакт, мотивы которого передаются из голоса в голос.

Последним (начиная с т. *167*) их проводит бас, который, таким образом, на время «снимает» органный пункт и «переводит» его на октаву ниже. В этом «опущенном» регистре I и III голоса проводят в до-диез миноре в нижнюю октаву последнюю стретту, на которой заканчивается Фуга.

Все последние стретты проводят тему точно. В результате возникают «неправильно образованные» и неразрешенные диссонансы на сильных долях, вызванные не косвенным голосоведением, а движением двух голосов, и не разрешающиеся, а исчезающие также в результате свободного голосоведения. Возникающие таким образом равно правомочные с консонансами септимы и ноны воспринимаются как независимые могучие созвучия. Они подобны большим секундам в «Песне темного леса» Бородина, олицетворяя собой неодолимость и неприступность страны, огражденной стеной, всем народом образованной.

[1] Одновременное движение нескольких голосов в различных, но параллельных (имеющих одинаковые звукоряды) ладотональностях образует особый вид политональности, по-видимому, излюбленный Бородиным. В Сборнике Шостаковича такая политональность встречается неоднократно при стреттном проведении темы в мелодических ладах. То же значение часто имеют каноны (особенно строгого стиля) в различные интервалы (кроме примы и октавы).

ПРЕЛЮДИЯ № 11

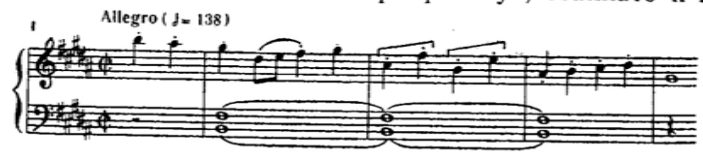
(*Си мажор*)

Прелюдия написана в духе некоторых пьес из детской тетради Шостаковича («Марша», «Медведя») и воплощает образы «игры младой жизни», веселого шествия или представления. Музыка ее, безоблачно радостная, обаятельно сочетает серьезность устремлений и наивность их претворений. Написанная в жанре скорого, легкого марша, она словно воспроизводит звучность детского оркестра — простейшего набора духовых и ударных инструментов, например дудок, волынок, барабанов.

Фактура чрезвычайно проста и прозрачна. Мелодию легкого сопранового регистра сопровождает аккомпанемент преимущественно из двух звуков — тоники и часто опеваемой доминанты,— взятых в «барабанном» последовании или одновременно с тянущимся, как у волынки, одним из звуков.

Построена пьеса в высшей степени ясно и стройно: в сонатной форме с небольшим переходом вместо разработки.

Главная партия в Си мажоре занимает 9 тактов, образуемых из несимметричных половин (4+5 тактов). Мелодия ее ритмически непринужденно движется «вприпрыжку», стаккато и пиано.



В *10* такте начинается связующая часть, отмеченная специфическими признаками марша: четким отсчитыванием четвертей в аккомпанементе, начатом характерным «литавровым» чередованием тоники и доминанты в басу. Хореические примы [1], объединяющие все голоса в *13* такте, знаменуют достижение общей «согласованности действий».

Двухголосное, а в тактах *17—18* даже одноголосное, сложение позволяет произвести весьма изящную мелодическую модуляцию из Си мажора в фа минор расширенный [2].

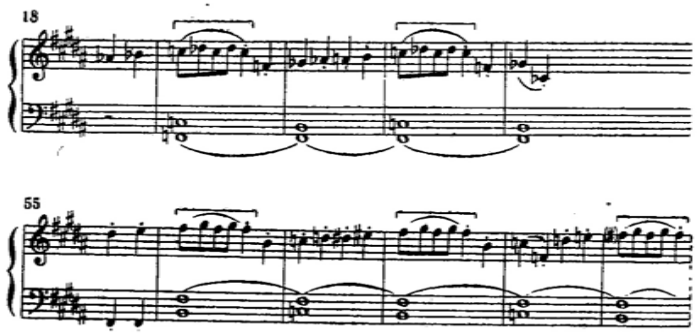
[1] См. стр. 42.
[2] См. стр. 210.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Она подготовляется еще в *16* такте вовлечением до минора, то есть тональности «одноименной» с Си мажором[1]. Ее тонический и доминантовый звуки (до и соль) расположены на полтона выше тоники и доминанты Си мажора. В свою очередь доминанта и тоника Да-диез мажора, взятые в тт. *17—18*, находятся на полтона выше доминанты и тоники фа минора, в который совершается переход.

Соотношение это (фа-диез — си и до — фа) сохранит свое значение и в дальнейшем как основа мелодических интонаций в побочной партии.

Побочная партия отличается «волыночным басом», в котором тоника фа минора сочетается с опеваемой доминантой (тт. *19—30*).



Основная мелодия ее строится на специфическом расширенном звукоряде[2], включающем семь звуков в пределах малой сексты фа — ре-бемоль, и в том числе шесть звуков в пределах квинты (фа — до).

Звукоряд этот включает ступени, отстоящие от тоники на полтора и два тона, смешивая таким образом отличительные признаки мажора и минора. Мажорность и минорность характера музыки воплощаются в этом случае другими средствами выразительности: ритмом, штрихами, конкретным строением мотивов, как это бывает и в народной музыке в минорных ладах[3]. Кроме того, мажорность и минорность определяются здесь двумя затактовыми звуками из фа минора в экспозиции (ля-бемоль и си-бемоль) и из Си мажора в репризе (ре-диез и ми).

Применение такого звукоряда в данном случае усиливает внутреннюю связь мелодии с ее прототипами, исполняемыми на самодельных дудочках с невыравненной настройкой отверстий.

[1] См. стр. 211.

[2] См. сноску на стр. 57.

[3] Примечательно, что в «Детской тетради» Д. Шостаковича «Веселая сказка» написана в миноре (но в скором, подвижном темпе), а «Грустная сказка» — в мажоре (но в медленном, тягучем темпе).

Среди мотивов побочной партии характерны переливы V и VI ступеней (тт. *19, 21, 23, 27, 29*), как представляется, своего рода лейтмотив радостной детской музыки, встречающийся не только у Шостаковича, но также, например, и у Чайковского.

В такте 28 забавно «выскакивает» ля-бемоль третьей октавы — как случайное «передувание на флейте»[1].

Без ясных кадансовых оборотов движение приходит к репризе (т. *36*).

В главной партии ее, по сравнению с экспозицией, голоса поменялись местами.

При переходе к связующей части происходит комическая ошибка: в т. *43* мелодия не передается в нижний голос, а как будто по забывчивости остается в верхнем. Возникает нечто вроде растерянности: заключительный оборот (т. *44*) повторяется несколько раз (тт. *44—46*), и музыка оказывается в До мажоре вместо Си мажора! В то время как верхний голос быстро исправляет ошибку и переходит в Си мажор, в нижнем голосе движение в До мажоре продолжается еще несколько тактов (тт. *47—49*), после чего ошибка наконец исправляется полностью.

Самый переход в побочную партию (тт. *53—55*) осуществляется через такой же оборот в до миноре, как и в экспозиции. Но теперь заключающая его кварта рассматривается не как ребемоль — соль-бемоль из фа минора, а как до-диез — фа-диез, II и V ступени Си мажора, в котором проходит побочная партия.

В отличие от экспозиции, протянутый тон (фа-диез) помещен теперь в среднем голосе и является доминантой. Опевается тоника (си) в басу (прим. на стр. 88).

Расширенный мажорный лад, на который опирается побочная партия (тт. *55—65*), как и расширенный фа минор в экспозиции, также содержит семь звуков в пределах сексты от тоники вверх, причем интервальные соотношения первых шести звуков в пределах квинты совпадают в обоих случаях. Разницу составляет седьмой звук. В экспозиции (в фа «миноре») он отстоял от тоники на малую сексту вверх, в репризе (в Си «мажоре») — на большую. Таким образом, мажорное просветление проявляется и в переливающемся мотиве восьмыми (т. *56* и др.), теперь на основе секунды большой, а не малой (как в т. 19).

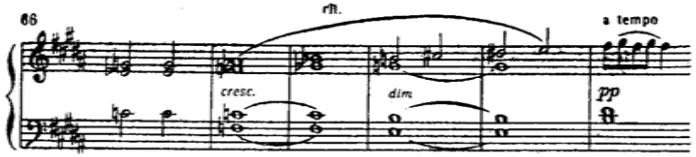
Кроме того, «мажорность» сексты приводит и к последованию двух кварт (тт. *60—61*) на расстоянии не малой, а большой секунды, после чего музыка опять «застревает» на повторении двухквартового мотива (тт. *63—65*), как бы растворяясь в отдалении.

Переход к коде неожиданно завершается «послушным» по характеру, медлительным аккордовым последованием, как будто

[1] «Передувание» при неправильной игре на флейте приводит к возникновению звука на октаву выше того, который предполагал извлечь исполнитель.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

веселое движение случайно и нечаянно «свернуло со своего пути» и наткнулось на нечто чуждое, попало в мир совсем иных «моральных норм». Веселый и радостный марш «ни с того ни с сего» сменяется постным хоралом.



Трезвучия до минора (т. *66*) возникают как внезапный сдвиг из Си мажора, хотя тонические аккорды обеих тональностей имеют равный терцовый тон (ми-бемоль — ре-диез). Звуки же до — фа-диез — ре-диез (ми-бемоль) — соль-диез (ля-бемоль) в такте *65* образуют терц-квартаккорд IV ступени с повышенным основным тоном в до миноре.

Смена фа-минорного трезвучия (т. *67*) ми-минорным (т. *69*) знаменует осторожное, как бы «на цыпочках», но вполне благополучное возвращение музыки в Си-мажор, в естественную сферу своего пребывания.

Кода (т. *71*) звучит слегка отдаленным (пианиссимо) нежным откликом. Строится она на мелодии побочной партии в ее мажорном варианте.

Как ни странно, мажорный характер его подчеркивается теперь появлением в аккомпанирующем голосе звука ре-бекар. Однако воспринимается он скорее как до-дубль-диез, который направляется в ре-диез и подчеркивает мажорную терцию.

Повторяющиеся кварты в конце Прелюдии (тт. *78—80*) создают ожидание новой затеи, которое удовлетворится с началом Фуги, со вступлением ее темы.

ФУГА № 11

(Си мажор)

трехголосная

Тема появляется стремительно, в быстром темпе, будто вырываясь вперед. Ее первая напористая фраза переходит в движение стаккато, которое сохраняется до конца темы.

Интонационный рисунок темы сравнительно обычен. Своеобразие заключено в первую очередь в ее ритме и артикуляции. «Игровые», «наступательные» кварты во *2* такте, очевидно заимствованные из Прелюдии, подчеркнуты и получили еще более острое выражение.

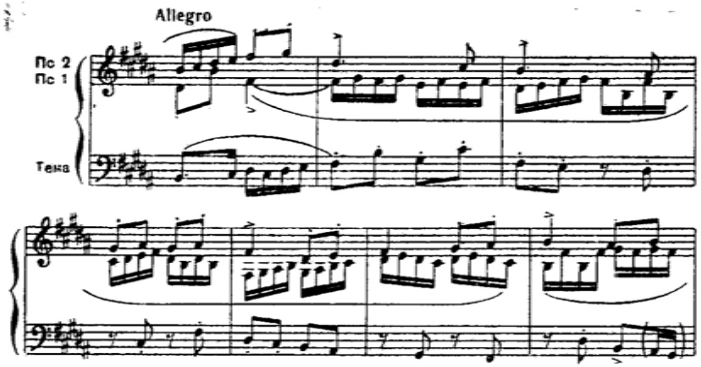
Многочисленные синкопы, чередуемые с ровным движением восьмыми, придают теме характер легкого, «скользящего», но

изменчивого движения с внезапными поворотами, падениями, подъемами, толчками, остановками...

Создается образ капризной и в высшей степени разнообразной подвижности, подобный впечатлениям от спортивной борьбы многих участников. Особенно ярко — при сочетании темы с удержанными противосложениями, преимущественно с первым из них.

Еще чаще движение его основано на шестнадцатых, соединенных в мотивы по четыре ноты, что создает впечатление ровности, мерности. А легатиссимо (семь тактов на одной лиге!) усиливает представление легкого, беспрепятственного скольжения.

Второе удержанное противосложение в известной мере суммирует черты первого противосложения и темы. Подобно теме, оно исполняется в основном стаккато, подобно противосложению первому — строится метрично, однако длительностями вдвое более крупными, то есть восьмыми. Последнее обстоятельство делает его наиболее «спокойным» элементом основного тематического материала, несколько умеряющим и тормозящим его напористость.



В результате двухголосные проведения темы (без второго противосложения) оказываются более контрастными и неустойчивыми, чем трехголосные. При перенесении же в минор несколько неожиданно в двухголосных проведениях являются черты мечтательно-романтические, напоминающие об образах «санного пути» в музыке Чайковского, Танеева, Рахманинова...

Интермедии используют мотивы темы и обоих противосложений, в основном сохраняя создаваемый ими контраст, одновременно, однако, и ослабляя его. Так, движению шестнадцатыми, заимствованному из противосложения первого, противостоят не только ритмически неровные мотивы, родственные теме, но также и новый волевой мотив четвертями, вносящий бо́льшую устойчивость. Мотив этот становится индивидуальным признаком интермедий, отличающим их от проведений, тогда как последние тотчас узнаются по своему первому взлету — натиску.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Таким образом, основной характер Фуги — «играющий», немного спортивный — оказывается безраздельно господствующим в ней на всем ее протяжении.

Вступления темы всякий раз с тоники на сильной доле такта не создают торможения, так как подводящие к ним кадансы имеют обычно мелодическое значение.

Так же плавно переходят в последующие разделы и проведения, так как заканчиваются акцентами на второй доле такта и к тому же часто используют «скользящую» кодетту.

В результате Фуга в целом сочетает динамическую подвижность, прерывистость с непрерывной текучестью.

Развитие Фуги строится на движении тонального плана проведений, контуры которого подчеркиваются интермедиями. Последние по величине примерно равны проведениям и делят Фугу на небольшие разделы. Заметное же колебание динамики определяется главным образом изменчивостью фактуры: включением и выключением голосов, сменой регистров.

После экспозиции (тт. *1—27*), три проведения которой разделены кодеттой (конец т. *7*) и двухголосной интермедией (тт. *15—20*), следует новая интермедия (тт. *27—33*), которая диатонически подготовляет параллельную тональность соль-диез минор.

Два проведения подряд (тт. *34—47*) в тонико-доминантовом соотношении темы и ответа, но в иноладовых тональностях (соль-диез минор и ре-диез минор), знаменуют начало свободной части.

Следующая интермедия переводит в отдаленную субдоминантовую сферу (тт. *48—53*), после чего тема проходит в квартовом, тонико-субдоминантовом соотношении, в тональностях до-диез минор — фа-диез минор, создавая поворот в развитии тонального плана и подготовляя его завершение (тт. *54—67*).

Интермедия (тт. *68—75*) подводит движение к До мажору, в котором проходит последнее в среднем разделе проведение (тт. *76—82*).

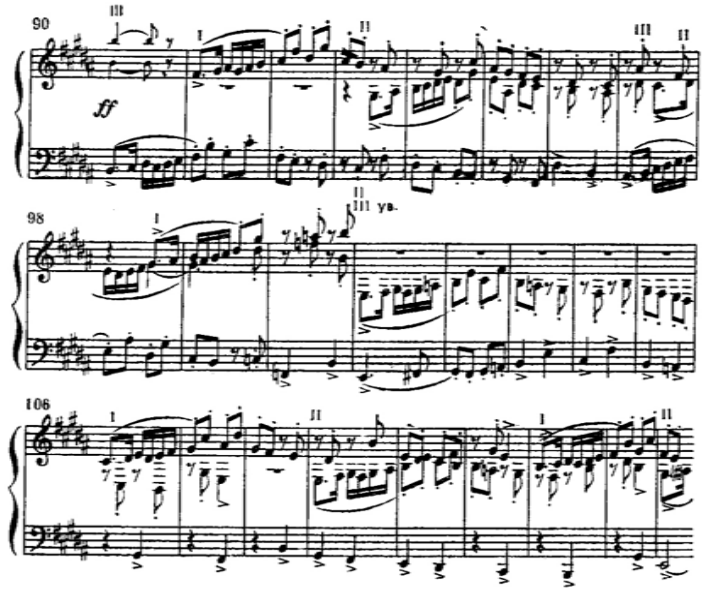
Из До мажора, как из отдаленной субдоминантовой тональности второй «неаполитанской» ступени, становится возможным вернуться в главную точальность Си мажор.

Три повторяющиеся неполные и несколько измененные проведения темы в басу (тт. *83—89*) олицетворяют решающий «натиск» на репризу главной тональности. Но только третья попытка, наиболее напряженная и длительная, величиной в три, а не два такта (тт. *87—89*), достигает цели, и в *90* такте с появлением особенно утвердительного каданса в Си-мажоре (тоника в трех голосах) наступает заключительная часть.

Заключительная часть (тт. *90—138*) продолжает и развивает характер динамичной игры. По композиции она представляет одну огромную цепь разнообразных стретт. Противосложения в ней почти отсутствуют. Каждый из голосов ограничивается

проведениями темы, точно или в увеличении полностью или сокращенно, иногда с частичными изменениями, в первоначальном ритме или со смещением с сильной на слабую долю такта. Нетематических мотивов в ней почти нет.

В результате основные черты темы — энергическая подвижность, непрерывная изменчивость — усиливаются во много раз.



Римские цифры обозначают номера голосов и выставлены там, где эти голоса вступают с проведением темы.
Ув.— проведение темы в увеличении.

Создаются хотя и не диссонантные, но совершенно неожиданные и необычные в отношении состава и расположения голосов контрапунктические сочетания и еще более неожиданная частая смена их.

Рождается картина безудержного увлечения игрой основных элементов, кульминация борьбы соревнующихся голосов, столкновения и смешения, натиска и сопротивления, поспешной напористости и постоянной неустойчивости, уверенности и растерянности, расчета и риска. И все заканчивается двумя неполными проведениями увеличенной темы в наиболее рельефном I голосе: сперва в Соль мажоре (тт. *132—135*), затем в одноименном к нему по равной терции[1] соль-диез миноре (тт. *136—138*).

Последнее проведение завершается победным разрешением в Си мажор. Игра жизненных сил, здоровья, крепости, ловкости достигает своего апогея.

[1] См. стр. 211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

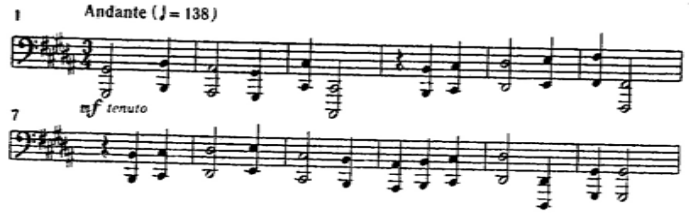
ПРЕЛЮДИЯ № 12

(соль-диез минор)

Прелюдия написана в форме пассакальи, которая здесь складывается из десяти проведений двенадцатитактовой темы. Строгий и скромный, но исполненный внутреннего достоинства, горделивый характер темы в большой мере определяет и характер всей пьесы в целом.

Музыка Прелюдии отличается русской плавной распевностью. Почти вся пьеса проходит на основе диатонического звукоряда и содержит очень мало случайных знаков. Тем более выразительно их редкое появление.

Несмотря на то, что тему образует ряд отчетливо завершенных фраз, воспринимается она как единое целое благодаря тонкому обыгрыванию различных точек лада (натурального минора или эолийского) и непрерывному внутреннему развитию ритма.



Первая фраза ее движется от тоники к четвертой ступени, вторая — к седьмой натуральной [1], третья строится на опевании доминанты (ре-диез), которая разрешается в заключительную тонику.

Четвертные паузы (в тт. *4* и *7*) ясно определяют первые две фразы, устанавливая трехтактовую меру ритма. Однако следующая, завершающая фраза состоит как бы из двух и длится шесть тактов, суммируя движение и создавая внутреннее напряжение, которое служит толчком для продолжения музыки. Так широкие просторы рождают чувство беспредельности мира и возбуждают вольный распев.

[1] Завершение первых двух фраз «широким шагом» на октаву вниз придает им оттенок могучей силы и сближает их с первыми фразами из вступления к финалу Второго квартета Д. Шостаковича.

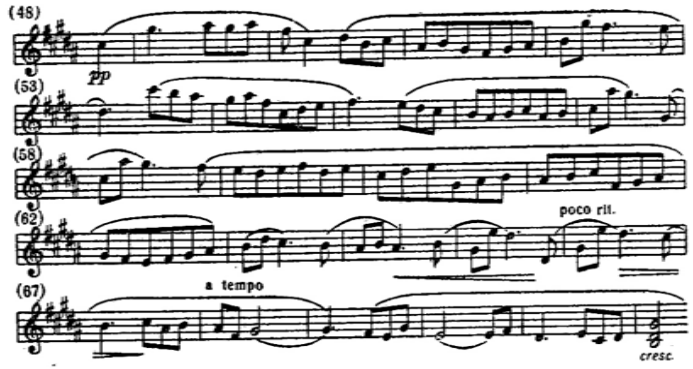
Второе, третье и четвертое проведения темы (тт. *13—24*, *25—36* и *37—48*) строятся на ее точном повторении в басу и содержат постепенное прибавление к ней контрапунктирующих голосов, по одному в каждом новом проведении.

Происходит естественный рост и вызванное им наполнение звучности, захватывается все более высокий и широкий регистр. Распев усиливается, спокойно и уверенно подымается музыкальная волна.

При этом каждый из голосов движется четвертями или длительностями более крупными, но кратными четверти. Нарастанию содействует и то, что в конце третьего проведения во время каданса в теме (т. *36*) ожидаемая остановка преодолевается: верхние голоса приходят не к тоническому трезвучию, и таким образом два проведения (третье и четвертое) оказываются связаны воедино.

Однако и в конце четвертого проведения (т. *48*), когда бас и мелодия приходят к тонике, в средних голосах появляются звуки до-диез и ми-диез. Они создают аккорд мажорного трезвучия IV ступени, который вносит эффект прерванного каданса.

В пятом проведении (затакт в т. *48*) начинается новый склад фактуры: постепенно выросшие в прежних проведениях аккорды



становятся средними голосами, в верхнем же регистре появляется развитая мелодия. Ей присуща непринужденная, привольная текучесть. Ее течение словно независимо от неуклонно движущегося баса. В опоре на диатонический звукоряд слышатся простота, скромная и благородная красота и грация. Дыхание мелодии ровно, полно и глубоко. В ней господствуют мотивы ямбического строения с разнообразно и широко развитыми предиктами, роднящие ее с пением солиста в первой части (Ноктюрне) Скрипичного концерта Шостаковича. Мелодический

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[illegible] не имеет предела. Его течение перехлестывает через границы темы и объединяет ее пятое и шестое проведения (тт. *49—71*). Цезура могла принести здесь слишком большое успокоение, и композитор вновь преодолевает ее еще одним приемом.

Последний такт шестого проведения (*72*) сливается с первым тактом следующего. Завершающая тему тоника в басу сочетается с тоникой в мелодии, которая начинает новое (седьмое) проведение темы, проходящей теперь в верхнем голосе.

Средние голоса поддерживают ее в почти тождественном ритме. Напротив, бас противостоит ей своим оживленным движением восьмыми. Роли поменялись: словно в ответ на покоряющее высказывание мелодии, свободный контрапункт, притом по-новому несколько более увлеченный, развивается теперь в нижнем голосе.

Восьмое проведение темы (тт. *83—94*) так же, как и седьмое, вступает на последнем такте предыдущего, сохраняя этим непрерывность развития. Теперь тема возвращается в бас. Сопровождают ее два верхних голоса, свободно чередующие движение четвертями и восьмыми. Общая линия их движения направлена вниз и в процессе проведения опускается на октаву к звуку соль-диез малой октавы. С него вступает следующее, девятое проведение (т. *94*), начало которого опять-таки совпадает с концом предыдущего [1].

Проведение это построено в виде точного двухголосного канона: тема пассакалии проходит в мелодии в качестве пропосты и в басу в качестве риспосты. Один-два средних голоса создают гармоническое и ритмическое пополнение.

Образуемые при этом созвучия в большинстве консонантны, но даже и тогда, когда они приводят к полифункциональным соотношениям, результат получается очень естественным благодаря мелодической плавности и текучести темы. Неожиданно сложный технический прием (канон) словно подчеркивает «лебединую поступь» красавицы-мелодии.

В конце проведения (тт. *105—106*) в среднем голосе еще раз появляется хроматический ход ми-диез — ми с оттенком энгармонизма (фа — ми).

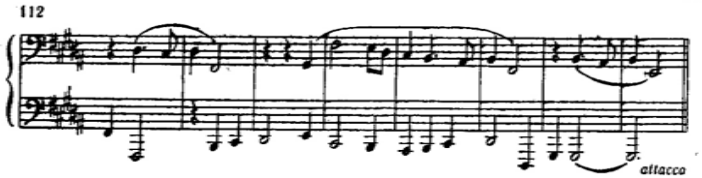
Каданс преодолевается известным уже квартсекстаккордом IV ступени.

Последнее, десятое проведение темы (тт. *107—119*) отличается от всех других. Тема проходит без октавного удвоения, и оттого создается впечатление, будто она звучит на октаву ниже.

Контрапунктически противостоит ей только один и притом совершенно новый голос: первые два мотива его, повторяемые затем с некоторыми изменениями, предвосхищают тему Фуги,

[1] См. пример на стр. 237.

намечают ее основные контуры. Здесь в сдержанном темпе, на фоне «упорного» баса они звучат задумчиво и немного грустно.



Все это проведение носит не совсем законченный характер и служит переходом к Фуге. Появление мотивов, из которых образуется затем тема Фуги, создает новую «ситуацию», «перебивает» пассакалью и, по существу, не дает ей возможности «высказаться до конца» и достичь полной завершенности.

ФУГА № 12

(соль-диез минор)

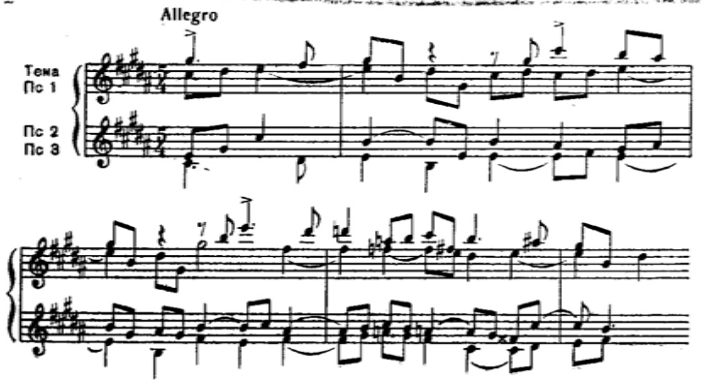
четырехголосная

Зародившаяся в конце Прелюдии как отклик на ее строгое, мерное движение, тема Фуги там — в неторопливом темпе, связно и в тихом звучании, достаточно сдержанная и сторожкая, немного задумчивая и несколько робкая, здесь, в начале Фуги, оформляется и приобретает черты определенной, притом совершенно новой выразительности. Сохраняется ее общий русский склад, но резко меняется характер. Теперь он становится размашистым, удалым, непокорным.

Натуральный эолийский лад, обогащенный понижением II и V ступеней (ноты ля-бекар и ре-бекар в т. *4*), обеспечивает «округлость» воплощенных в ней движений.

Ее укрепляет и столь же округленный ритм пятичетвертного размера, освобождая шаг от маршевой механичности и придавая ему силу, а вместе и грацию пластичной поступи.

Сравнительно длительные, останавливающие движение, паузы делят тему на три постепенно расширяющиеся фразы.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Различные по объему, кончаются все они одинаково — размашистым падением на сексту вниз. Это возвращение всякий раз к одной и той же интонации создает впечатление и упорства, и своеобразного топтания на месте, неуклюжести и играющей, ищущей себе выхода, но как бы неподвижной силы, особенно ощутимой благодаря хореическому ритму сексты, которая завершает каждую фразу.

В экспозиции появляются три удержанных противосложения. В сочетании с темой они приводят к созданию полнозвучных, консонирующих или содержащих правильные задержания аккордов и совместно образуют непрерывное ритмическое движение восьмыми.

Не противополагая теме ничего, что бы существенно отличалось от нее, они, однако, создают более ровную норму движения, на фоне которого индивидуальные ритмические и интонационные особенности темы выступают ярче. Тогда как все мотивы трех противосложений завершаются остановкой на сильных долях, хореическое строение повторяющейся тематической сексты вместе с последующими паузами производит впечатление еще более сильных толчков, еще более упрямых, могучих усилий упорного натиска.

Эта секста, как бродильный элемент музыки, позволяет закончить каждое проведение тоническим трезвучием, которое она словно стремится сдвинуть с места, нарушая его устойчивость. Поэтому тема и ответ связаны небольшой кодеттой (т. 5). Подобные же связующие интермедии-кодетты встречаются и дальше, когда бывает необходимо объединить пару проведений, следующих одно за другим подряд.

Четыре проведения экспозиции (тт. *1—19*) распадаются на две пары, разделенные более развитой двухголосной интермедией (тт. *9—11*).

Интермедия контрастирует проведениям прежде всего певучим движением, широким распевом одного из голосов (в тт. *9—11* — верхнего голоса). Этим она противостоит характеру темы и развивает элементы ее противосложений. Интермедия эта удерживается и проходит еще три раза, с прибавлением третьего голоса (тт. *19—21* и расширенно — тт. *39—43*) или без него, с октавной перестановкой голосов (тт. *29—31*).

Каждый раз она отделяет пару проведений.

В результате первые 43 такта Фуги образуют один большой раздел, сложенный из четырех пар проведений и следующей за каждой из них удержанной интермедией.

Первые две пары проведений (тт. *1—9* и *11—19*) образуют экспозицию, а следующие две (тт. *21—29* и *31—39*) по существу — контрэкспозицию, хотя и не вполне правильную.

В ней тема еще раз проходит через все голоса, однако сперва в тональностях иноладовых (тт. *21—25* — в Си мажоре,

тт. *25—29* — в Фа-диез мажоре) и только после этого в главной (тт. *31—35*) и доминантовой (тт. *35—39*).

Таким образом, этот раздел сочетает в себе (как это, впрочем, часто бывает свойственно контрэкспозициям) и экспозиционные, и разработочные черты.

Более ясный разработочный характер появляется дальше. Экспозиционное же значение рассматриваемого раздела подтверждается еще тем, что он содержит два четырехголосных проведения со всеми тремя удержанными противосложениями. Интонации темы несколько подчиняются противосложениям и растворяются в них.

Средний раздел продлевается до *77* такта.

Вводом в этот раздел служит трехголосная интермедия в тт. *39—43*. Поначалу (тт. *39—41*) построенная так же, как основная, и притом в той же тональности, она содержит октавную перестановку двух голосов и добавление третьего в басу. Но затем небольшое развитие (тт. *41—43*) включает ля-бекар и открывает дорогу модуляционному движению.

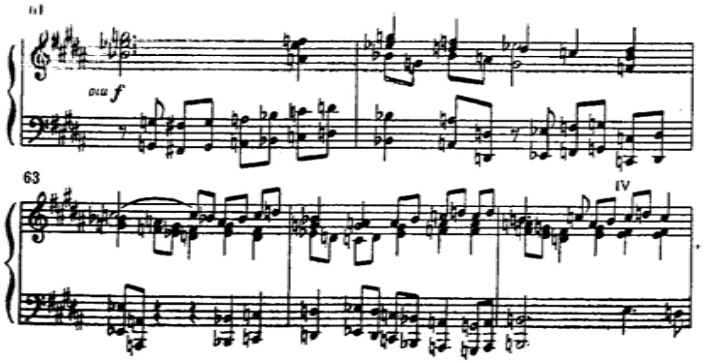
Средний раздел содержит три пары проведений.

Две из них окружают главную тональность по увеличенному трезвучию — на расстоянии двух и четырех тонов от ее тоники. Построены они по одинаковому соотношению ладо-тональностей (мажорная тоника и минорная доминанта) и проходят соответственно в Ми мажоре и си миноре (тт. *43—51*) и в До мажоре и соль миноре (тт. *53—61*).

Разделяющая их интермедия (тт. *51—53*) свободно имитационного склада родственна основной, но, «вытягивая» до октавы господствующую в ней мелодию, тем самым усиливает ее лирический характер и еще больше подчеркивает своеобразие разделяемых ею проведений в си миноре (тт. *47—51*) и До мажоре (тт. *53—57*). Оба проведения существенно различаются, хотя внешне сходны: тема сочетается в них с двумя противосложениями. Однако, кроме лада, различно и расположение голосов: в си-минорном регистр низкий, тема проходит в среднем голосе, тесситура «сжата», сравнительно узка, расположение созвучий «сгущенное», много раз голоса перекрещиваются; в До-мажорном проведении (тт. *53—57*), напротив, тема проходит в верхнем голосе, в сравнительно высоком регистре, голоса расположены свободно и сочетаются отчетливо.

Однако оба проведения объединяются господствующей в них деятельной энергией, образом могучей созидательной силы. Еще большее усиление этого образа происходит в дальнейшем. Следующее за до-мажорным проведение в соль миноре (тт. *57—61*) сохраняет его черты и усиливает их прибавлением четвертого голоса. Нарастание венчается великолепной кульминацией. Она наступает в новой во многих отношениях центральной четырехголосной интермедии (тт. *61—65*).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Импровизационно развивая различные известные уже мотивы, заимствованные из тематического материала и из основной интермедии, она создает сильный пафосный подъем в духе лирических отступлений.

Подъем этот сохраняется в новой паре проведений в ми миноре (тт. *65—69*) и ля миноре (тт. *69—73*), завершающих средний раздел.

Впервые в Фуге два проведения подряд сохраняют четырехголосное сложение. В каждом из них тема проходит в одном из крайних голосов (IV и I), сопровождаемая лишь первым удержанным противосложением. Два других противосложения образуются свободно в новом характере, позаимствованном из центральной интермедии — действенном, увлеченном, решительном и твердом.

Связывает их краткий мотив (т. *69*) фанфарно-сигнального строения («трубы и валторны»).

Созвучия на сильных долях содержат много «суровых» неприготовленных диссонансов. В конце ля-минорного проведения параллельные октавы III и IV голосов (тт. *71—73*) создают впечатление могучего облика. Возможная оркестровка этого места, несомненно, также потребовала бы участия и обнажения яркого, блестящего тембра медных инструментов.

Интермедия (тт. *73—77*), завершающая средний раздел, вначале сохраняет достигнутый до того героический характер музыки, но вскоре создает быстрый, решительный спад, уводя движение в басовый регистр, а также вводя пониженные ступени лада.

В т. *77* на глубоком, «пониженном на октаву» доминантовом органном пункте в главной тональности начинается заключительная часть Фуги.

Музыка обновляется неожиданными средствами. Ее утвердительный характер словно теряется. Наступает спад звучности. Фактура разряжается. После двухголосного проведения на органном пункте (тт. *71—81*) небольшая интермедия продолжает движение вниз. Из следующих двух ложных (неполных) проведений второе (тт. *84—87*) проходит одноголосно, что составляет большую редкость для заключительного раздела Фуги.

Развитие словно приходит в стадию «тяжелого похмелья». Герой музыки «оказался в одиночестве», заблудился, растерялся. Как будто все начинается сначала, и возвращается экспозиция. Действительно, в т. *87* вступает ответ в доминанте (ре-диез минор) в сочетании со слегка измененным первым противосложением.

Однако оттенок пианиссимо свидетельствует о новом этапе развития: на музыку ложится печать усталости.

Главная тональность, прозрачная фактура, мягкая динамика миновавшего кульминационного раздела свидетельствуют о наступающем неминуемом замыкании формы.

Идущие подряд две двухголосные стретты (тт. *90—95* и *95—99*) в квартово-квинтовом соотношении голосов и таком же соотношении тональностей (в соль-диез миноре с оттенком до-диез минора и в до-диез миноре с оттенком фа-диез минора), будучи наклонены в субдоминантовую сферу, содействуют торможению композиции.

Новая пара проведений (тт. *99—105*) своим соотношением мажорной тоники и минорной доминанты напоминает те, которые проходили в средней части Фуги (в тт. *43—51* и *53—61*).

Однако теперь и они проходят в субдоминантовой сфере — в Ре мажоре (тт. *99—102*) и ля миноре (тт. *102—105*). Также скорее воспоминанием, нежели новым этапом развития, звучит следующая стретта (т. *105* и дальше), углубляющая тональный план в сторону бемолей (ля минор с оттенком ре минора), понемногу растворяясь в неприметно наступающей интермедии (т. *108*). Мелодический распев ее не в состоянии удержать постепенного истаивания музыки, неуклонного погружения в глубины басового регистра.

Отсюда, собственно, начинается единый поток, устремленный к концу, объединяющий как проведения, полные или незавершенные, так и интермедии между ними.

Оттого в последнем проведении в главной тональности (тт. *114—118*) тема будто теряет свой первоначальный облик, приобретая оттенок грусти, сопровождаемая гаммообразно нисходящими голосами, лишь временами имитирующими ее скачок на кварту вверх.

Словно минул порыв вдохновения. Плавно движущиеся голоса незаметно складываются в мажорный аккорд тонического трезвучия (тт. *119—123*).

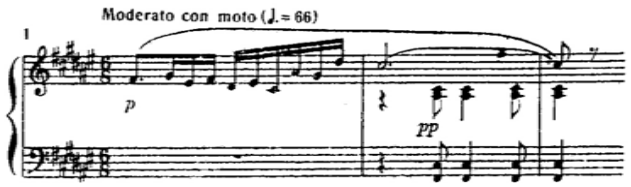
Все успокаивается и засыпает. Проникнутый по-русски теплой сердечностью, неожиданный лирический конец венчает энергичную Фугу.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 13

(Фа-диез мажор)

Вся Прелюдия[1] выдержана в одной фактуре: непрерывно льющаяся в верхнем голосе мелодия распадается на ряд фраз, завершение которых всякий раз сопровождается преимущественно четырехголосным аккордовым «эхо».



Здесь мог бы получиться антифонный склад, чередование певца-солиста и откликающегося на его пение хора.

Однако широта дыхания, непрерывность течения, диапазон, сам характер «разливчатого» движения господствующей в Прелюдии мелодии, при всей ее песенной выразительности, скорее все же создают впечатление инструментального наигрыша. Так звучит извечный разговор человека с пробуждающейся природой, труба пастуха, посылающая свой первый привет восходящему солнцу.

И подхватывающие мелодию аккорды словно впитывают в себя и растворяют ее звуки, подобно тому, как воздух разносит пение свирели.

Отдельные мелодические фразы неодинаковы и по величине, и по ритму. Однако внутреннее родство объединяет их: все они строго диатоничны, каждая из них завершается остановкой на сильной доле.

Такие остановки создают легкие толчки и «будят» гармонию. Аккорды отвечают возникающим и успокаивающимся «баркарольным» ритмом, словно родившись от дуновения ветерка.

---

[1] «...бесспорно,— одна из лучших миниатюр Шостаковича — пленяет певучестью и нежным звучанием прозрачных гармоний» (А. Николаев).

И если мелодические толчки пробуждают гармоническое движение, то вызванные ими созвучия, в свою очередь, влияют на лад и окраску мелодии.

Благодаря этому, а также благодаря смене захватываемых регистров тембр мелодии как бы меняется, напоминая то флейту, то кларнет, то английский рожок...

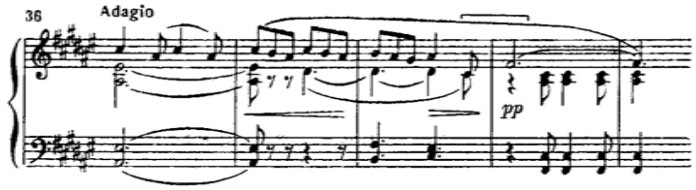
Особенно тонкая прелесть заключается в том, что солирующие фразы (за исключением одного случая) никогда не останавливаются на основном тоне поддерживающего их аккорда.

И это придает таким остановкам весьма поэтический оттенок нежной мечтательности.

Протяжные звуки мелодии оказываются преимущественно терцовыми или квинтовыми тонами трезвучий, что само по себе определяет существенную разницу в их выразительности, но также и составными звуками септаккордов или внеаккордовыми тонами. Все вместе создает исключительное разнообразие их эмоциональной раскраски.

Импровизационный характер распевных фраз сочетается и с несколько свободным принципом построения пьесы в целом. Отдельные фразы объединяются в неравные по величине разделы, грани которых могут быть определены по различным признакам, но скорее всего устанавливаются возвращением тонического аккорда Фа-диез мажора (в тт. *12*, *15* и особенно — в т. *39*).

В такте *39* появление трезвучия I ступени в мелодическом положении основного тона (единственный раз во всей пьесе!),



после ряда модуляционных отклонений и в результате ясного и сильного кадансового оборота в предшествующих тактах (*36—38*), создает признаки репризы. В ближайших трех тактах они сохраняются. Однако окончательного утверждения тоники и полного успокоения музыки не наступает.

В тактах *45—47* красочная смена аккордов совершенно своеобразно оттеняет звук ля-бекар в мелодии, вносящий в Фа-диез мажор признаки одноименного минора. Но затем движение просветляется, однако завершается в мелодическом положении квинты.

Безграничная даль продолжает манить к себе взор. Кажется, что и последний звук беспрепятственно летит к незримым пределам и поглощается необъятными просторами...

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Первая Прелюдия II тома, как утро нового дня, несет с собой бодрящую свежесть обновляющейся жизни, атмосферу рождения новых помыслов, надежд и прозрений.

Фуга возникает на фоне Прелюдии, как архитектура на фоне природы.

ФУГА № 13

(Фа-диез мажор)

пятиголосная

Единственная в Сборнике пятиголосная Фуга отличается мудрой величавостью, внутренней гармонией, строгостью и стройностью развертывания.

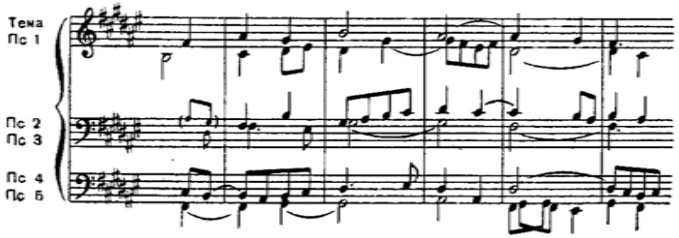
Небольшой (наименьший в Сборнике) диапазон темы равен кварте и обеспечивает удобство образования многоголосной фортепианной фактуры.

Тема построена в виде угла[1] с более активным (четвертями и по терциям) восхождением и несколько затрудненным (большими длительностями и по секундам) спуском. В результате движение ее неспешно, но упруго.

Четыре разных звука темы используют нижний тетрахорд мажора.

В ответе происходит их реальная имитация, однако уже в первом противосложении появляется VII низкая ступень (си-бекар в До-диез мажоре), определяющая миксолидийский лад и придающая своеобразную окраску интонации.

В экспозиции одно за другим к теме присоединяются пять противосложений, каждое из которых впоследствии удерживается: первые два постоянно, остальные порознь, в разных проведениях. Четыре противосложения вместе не повторяются. Пятое противосложение, которое появляется в *29* такте во II голосе (одновременно с четвертым противосложением в I голосе), как бы «замещает» третье противосложение и вместе с ним ни-



когда не проводится. Применяется в двух почти совпадающих вариантах.

Противосложения расцвечивают тему более подвижным, но, как и в теме, спокойным ритмом восьмыми. В интонационном

[1] То есть содержит мелодический подъем до высшей точки и спуск к исходному звуку.

отношении противосложения пополняют тему гармоническими звуками, камбиатами, задержаниями, но так же, как и тема, основываются на плавном гаммообразном движении, лишь изредка сменяемом скачками.

В результате создается впечатление «комплексного» подъема и спуска параллельными трезвучиями, аккордами I, II, III и обратно II и I ступеней.

Интермедии объединены одинаковыми мелодическими «зернами», которые появляются уже в первой из них (тт. *11—15*), то есть между вторым и третьим проведениями в экспозиции.

В отличие от темы и проведений в целом, здесь каждый из двух голосов вращается в узком диапазоне терции — кварты, обрисовывая не угол, как тема, а скорее горизонтальную линию, приблизительно ровную, точнее — волнистую.

Такое же колебание, примерно на одном уровне, или замедленные подъемы и спуски на небольшой интервал наблюдаются и в других голосах интермедий, которые добавляются к двум основным, заимствованным из тактов *11—15*, и расширяются вплоть до одиннадцати и даже восемнадцати тактов.

Меняется по сравнению с темой и соотношение гармоний, лежащих в основе интермедий: теперь оно становится не только секундовым, но и квартовым и терцовым.

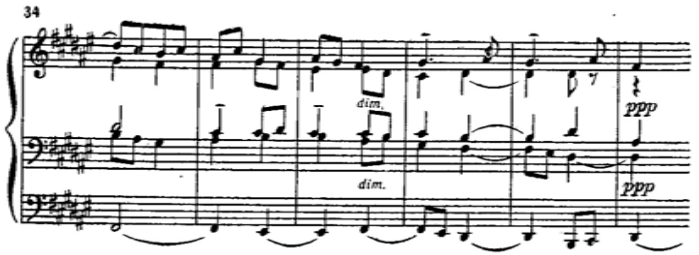
В итоге в Фуге господствует более или менее плотный, но ровный фактурный «слой» шириной в полторы-две октавы, внутри которого происходит замедленное, постепенное, но неуклонное и напряженное мелодическое развитие.

Преобладание одновременного повышения или понижения всех голосов создает мерное регистровое «колыхание».

В результате экспозиция и средняя часть используют сравнительно «выравненную» тесситуру каждого из пяти голосов в диапазоне полутора октав. Оттого и в динамике преобладают оттенки мягкие: пиано, пианиссимо и даже три пиано.

Экспозиция (тт. *1—35*), кроме пяти проведений в ионийском и миксолидийском ладах, содержит две интермедии (двухголосную в т. *11—15* и четырехголосную — в тт. *25—29*) после каждой пары проведений.

Третья интермедия (тт. *34—39*) спокойно завершает каданс в Фа-диез мажоре, в котором перед ней прошло пятое проведение,



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и переводит движение к кадансу в ре-диез миноре натуральном (т. *39*).

Затем проходят два иноладовых проведения — в ре-диез фригийском (тт. *39—44*) и в ля-диез фригийском (тт. *44—49*).

В новой интермедии (тт. *49—60*) на протяжении двенадцати (!) тактов происходит общий подъем каждого из голосов приблизительно лишь на терцию, осуществляемый притом только в самом конце построения (тт. *56—60*).

В следующих двух проведениях (тт. *60—70*) продолжается ладо-тональное развитие: тема проходит во II голосе в До-диез миксолидийском (тт. *60—65*) и в IV голосе в соль-диез фригийском (тт. *65—70*). Совершается достаточно резкий переход из доминантовой сферы в субдоминантовую, что служит признаком приближения заключительного раздела.

Фригийское наклонение соль-диез минора (звук ля-бекар) привносит элемент фа-диез минора, одноименного к главной тональности, и музыка драматизируется.

Новая большая интермедия (тт. *70—80*) наполняется борьбой Фа-диез мажора (ля-диез) и фа-диез минора (ля-бекар). Обогащение признаками одноименного лада создает возможность завершения композиции в целом. Однако именно здесь возникает новый большой раздел расширяющего значения. Движение «поворачивает», углубляется в субдоминантовую сферу и приводит к двум проведениям: в IV голосе в Ре мажоре ионийском (тт. *80—85*) и в V голосе в соль миноре фригийском (тт. *85—90*).

Последнее проведение содействует заметному изменению тесситуры, погружению звучности в более низкий регистр, в котором протекает следующая интермедия (тт. *90—108*). Наиболее крупная из всех, она сохраняет и усиливает основные признаки остальных интермедий: их длительное пребывание в одной тональности и опевание звуков приблизительно одной и той же высоты в каждом отдельном голосе[1].

При этом особое значение приобретают звуки ре и ми-бемоль, опеваемые в крайних голосах четырехголосного сложения в последних тактах этой интермедии.

Начатое в соль миноре фригийском развитие приводит к переменным ладам, а в последних тактах интермедии появляются признаки новых тональностей, и в том числе Соль мажора и си минора, приближающих к главной тональности Фуги. Кадансовая грань отмечается все большим растягиванием длительностей в нижних голосах, подведением их к тонике в IV голосе и доминанте — в V.

В конце интермедии (тт. *106—107*) намечается начало темы в I голосе, после чего на доминантовом органном пункте начинается заключительная часть. Как и в других фугах, этот раздел построен на стреттах, однако в данном случае с проведением темы, не свободным, а строгим, притом в двух видах — в ритмически точном и в уменьшении. Последний прием преобразования темы применяется во всем Сборнике только в этой Фуге.

[1] В тактах 98—104 в III голосе проходит распев, напоминающий тему, однако слишком отдаленно, чтоб его можно было считать проведением.

Начинается эта часть как небольшое заключение, отнюдь не предвещающее действительных размеров его.

Удвоенное в терцию проведение в I и II голосах в главной тональности на органном пункте (тт. *108—113*) способно было бы стать последним проведением в Фуге. Но тонкими приемами конец проведения оттягивается (тт. *113—117*), что служит переводу к подлинному заключительному разделу больших масштабов.

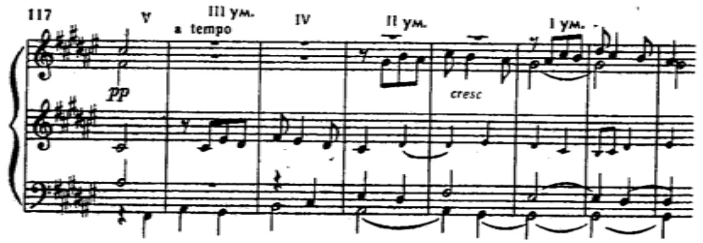
Через паузу в басу (т. *113*) органный пункт минует тонику, намечая контуры темы в уменьшении, и движение образует плагальный каданс. Однако новая пауза в басу (в т. *117*) еще раз обходит устойчивую (на сильной доле) тонику, дает возможность начаться еще одному проведению, которое, как оказывается, кладет начало развернутому разделу, насыщенному сложными стреттными построениями.

Кажется, что Фуга начинается сначала, что только теперь после длительного пути исканий найдены и правильная цель и правильный путь созидающей мысли.

Композиционно последний раздел слагается из четырех больших стретт, чередуемых с интермедиями и простыми проведениями.

Первая стретта (тт. *117—124*) содержит два ритмически точных проведения в V и IV голосах и три проведения в уменьшении в III, II и I голосах. Образуется как бы двойной канон, в котором роль первой пропосты играет тема, а роль второй пропосты — она же в уменьшении.

Однако нарушение канонического принципа заключается в том, что риспоста темы в уменьшении вступает тогда, когда пропоста этой темы уже завершается, и поэтому имитация образуется не каноническая, а простая.



Римские цифры обозначают номера голосов и выставлены там, где эти голоса вступают с проведением темы.
Ум.— проведение темы в уменьшении.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Соотношение двух пропост (точной темы в V голосе и уменьшенной темы в III голосе, тт. *117—120*) повторяется в риспостах (тема в IV голосе и уменьшенная тема во II голосе, тт. *119—122*) в простом, точнее «нулевом» контрапункте.

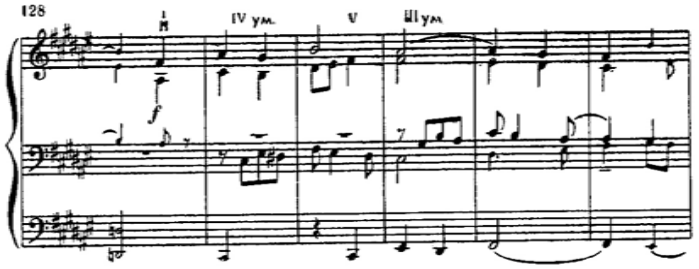
Кроме того, в *122* такте вступает I голос с еще одним проведением в уменьшении. В это время сохраняется еще окончание темы в IV голосе. Подобное соединение имело уже место ранее, в *120* такте (окончание темы в V голосе, тема в уменьшении во II голосе). Теперь оно повторяется в новом контрапунктическом соотношении, «сблизившись» на кварту.

Следующее одиночное проведение в басу (тт. *124—128*) по существу играет роль интермедии между двумя стреттами, однако вносит драматический элемент в движение. Прежде всего это обусловливается проведением темы от повышенной I ступени До-диез мажора (ноты до-дубль-диез), что создает оттенок «одноименного» многократно пониженного лада [1] в тональности до-дубль-диез.

Интонационное искажение темы подчеркнуто проведением ее в самом низком регистре, притом в октавном удвоении, одновременно в IV и V голосах.

Вторая стретта (тт. *128—133*), также в главной тональности, в основном повторяет первую (тт. *117—124*), несколько усложнив начало и упростив завершение ее.

И в ней I и V голоса образуют канон из темы, с перестановкой в двойном контрапункте тройной октавы (Jv=—21, по сравнению с проведением в V и IV голосах в первой стретте), а IV и III голоса проводят канонически тему в уменьшении в том же ритмическом и интервальном соотношении, как ее проводили III и II голоса в первой стретте.



Римские цифры обозначают номера голосов и выставлены там, где эти голоса вступают с проведением темы.
Ум.— проведение темы в уменьшении.

Кроме того, проведение темы в I голосе удваивается II голосом сперва в нижнюю сексту, а в конце — в нижнюю кварту, что создает новые контрапунктические соотношения с другими голосами, также проводящими в это время тематический материал.

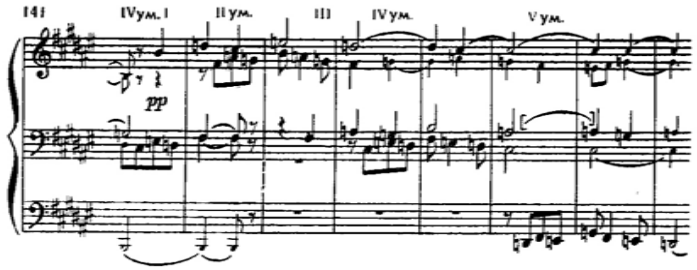
В результате, если в первой стретте (тт. *117—124*) преобладал реально звучащий трехголосный тематический контрапункт, то во второй преобладает аналогичный четырехголосный.

Однако третьего проведения темы в уменьшении, как это имело место в конце первой стретты, во второй стретте нет. Кроме того, завершается она полным тоническим трезвучием в мелодическом положении основного тона на сильной доле такта, что придает музыке черты успокоения, а последующему движению — характер заключения.

Наступающая кода (тт. *133—164*) не ограничивается завершающими эпизодами, но разрастается до сравнительно больших размеров за счет нового отклонения в минорную субдоминанту — си минор эолийский. При этом натуральный звукоряд си минора позволяет возникнуть ясному ощущению и Ре мажора как переменного лада.

Модуляция осуществляется в середине интермедии сперва переходом в Ре мажор (т. *137*). Рождается соотношение «одноименных» тональностей — ре-диез минора и Ре мажора [1].

Дальнейшее движение приводит к си минору натуральному, в котором проходит третья стретта (тт. *141—148*). Ее начинает незаконченное проведение уменьшенной темы в IV голосе, что служит лишь толчком к первоначальному построению.



Римские цифры обозначают номера голосов и выставлены там, где эти голоса вступают с проведением темы.
Ум. — проведение темы в уменьшении.

Вся стретта по структуре почти точно повторяет первую, с октавной перестановкой голосов: тему проводят теперь не V и IV, а I и III голоса, тему в уменьшении — не III и II, а II и IV, «дополнительное», третье проведение уменьшенной темы — не в I, а в V голосе.

Начинает ее проведение в уменьшении (в IV голосе).

В новой интермедии (тт. *148—154*) движение из си минора сложными путями (через ми минор, До мажор, Соль мажор)

[1] См. стр. 209—211.

[1] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ведет в фа-диез минору с доминантой в басу, когда на этом органном пункте начинается еще одна, четвертая и последняя, стретта в Фа-диез мажоре, звучащем особенно покойно и светло (тт. *154—164*).

В ней уже нет темы в уменьшении, нет восьмых. Ее начинают I и II голоса параллельными терциями, через два такта к ним присоединяется III голос и еще через два такта — IV голос.

Проведения в I и II голосах растягиваются за счет увеличения длительностей последних нот, и в результате окончание этих проведений совпадает с завершением темы в IV голосе, вступившем на четыре такта позже.

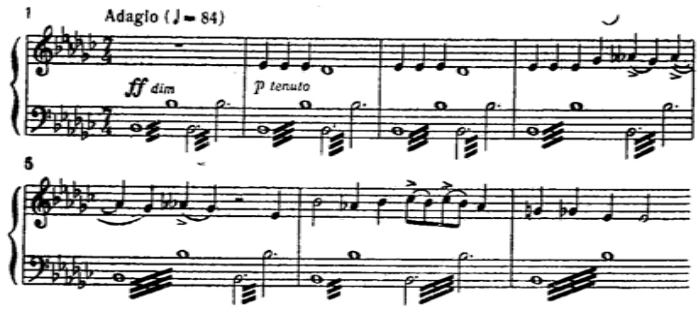
К этому моменту в басу наступает тоника. Музыка застывает в звучании строгом и стройном. Оно подобно намеченному ясным разумом чертежу величественной постройки. Освободившись от всего случайного и лишнего, на первый план выступает лишь наиболее закономерное и потому прекрасное.

Так, останавливаясь и застывая, музыка Фуги словно создает образ родившейся архитектуры.

ПРЕЛЮДИЯ № 14

(ми-бемоль минор)

Прелюдия носит совершенно своеобразный, уникальный для фортепианной музыки характер, ближе всего родственный некоторым произведениям Мусоргского. Рождается эпически величественная, полная драматизма картина всеобщего потрясения. Почти непрерывное, кроме заключительных эпизодов пьесы, тремоло, преимущественно на доминанте (си-бемоль) или тонике (ми-бемоль) главной тональности, создает тревожное, беспокойное возбуждение, подобно взывающему к миру набату. Сходство с колокольным гулом увеличивается от ударов в глубоком басу звука ми-бемоль контроктавы.



На этом фоне возникают, живут, чередуются, перекликаются мелодические фразы, звучащие словно выразительная речь. Различные эмоции наполняют их: скорбь, страдание, жалоба, терпение, но преобладают гнев и протест, бесстрашие и решимость, суровое мужество, величественный героизм.

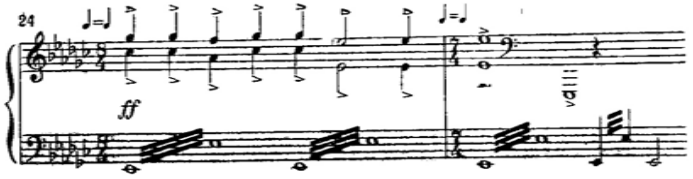
Возникает образ народа, мученика и богатыря.

Мелодии в различных регистрах подобны голосам то женщин, то мужчин, то отроков, то старцев, то мирян, то воинов, спорящих друг с другом, дополняющих друг друга.

Свободный метр усиливает сходство музыки с речью. Преобладание пониженных ладов придает ей подчеркнуто горестный оттенок.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ритмически слитное, акцентированное двухголосие (т. *24*) создает впечатление боевого призыва и рождает сходство с трубными сигналами.



Слияние всех голосов в полнозвучные аккорды (тт. *30—32*) родственно хору, обретшему единство мыслей, чувств и воли.

Начальная фраза (тт. *2—5*) повторяется в конце, создавая обрамляющий образ повествователя. Проведение ее второй половины (тт. *6—8*), теперь в басу (тт. *37—39*) и с завершением на тонике, замыкает и уравновешивает композицию.

Несовершенный каданс в верхних голосах вносит оттенок неустойчивости. Заключение пьесы содействует уверенности в том, что возмущенная память никогда не расстанется с пережитым.

ФУГА № 14

(ми-бемоль минор)

трехголосная

После Прелюдии Фуга звучит как нескончаемый поток чувств, текущих из чистейшего родника народной души. Музыка ее глубоко родственна образам страдающей людской массы, получившим яркое воплощение в русском классическом искусстве XIX века, особенно в сочинениях Мусоргского.

Это определяется уже темой Фуги. Ее ясный мелодический лад (эолийский) создает внутренне взволнованную, внешне сдержанную основу для интонаций печальных, но твердых.

Последнее обусловливается особенностями ритма: каждый из мотивов темы завершается на сильной доле такта. Мотивы коротки, и их много, так как тема очень протяженна (тт. *1—13*).

Некоторые из них родственны и имеют одинаковые ритм или интонацию, например ритм предиктовых тактов (*четвертого* и *восьмого*) или опевание доминанты в *третьем* и *двенадцатом* тактах. Однако расположены аналогичные мотивы не симметрично и объединяются в более крупные построения различных размеров на всем протяжении темы.

Кроме того, сочетание соседних мотивов строится на том, что каждый последний звук предыдущего становится первым звуком следующего.

В результате рождается непрерывность течения мелодии, а вся тема образуется как одна фраза большого дыхания. Все это роднит ее с русскими крестьянскими протяжными песнями

и их воспроизведениями в профессиональной музыке; в творчестве Шостаковича — с Десятой симфонией, с песней «Тоска по родине», в самом же Сборнике — с темами Фуг № 10 (до-диез минор), а также № 4 (ми минор) и № 18 (фа минор). С последними двумя тему Фуги № 14 объединяет и характерный для эолийского лада скачок с IV ступени на VII натуральную ступень[1].

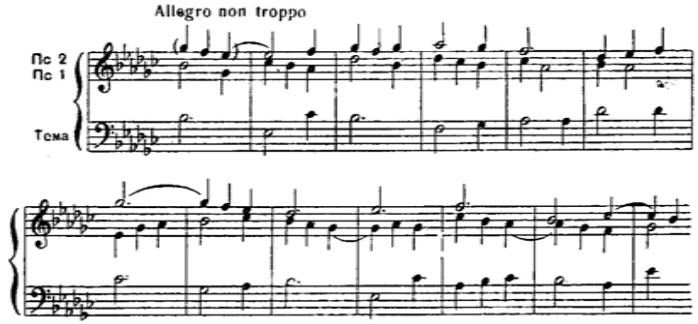
В отличие от ряда других подобных фуг Шостаковича, ответ тональный, притом в си-бемоль миноре эолийском (с до-бекаром), а не фригийском.

Два удержанных противосложения постепенно пополняют тему интонационно и ритмически. Трехголосное сочетание их, за редким исключением, образует последование трезвучий и двузвучий, следующих на основе связи не функционально-гармонической, а мелодической.

В ритмическом отношении в суммарном движении всех голосов образуется непрерывное последование четвертей. Возникает инерция движения, ощущение его бесконечности.

«Ритмическими диссонансами» являются объединения сильных долей такта с предыдущими длительностями, несколько раз встречающиеся как в первом, так и во втором противосложениях.

В целом же мелодическая связность и особенно дактилический[2] ритм основного тематического построения создают образ печали и жалобы, в музыке Шостаковича родственный многим тематическим элементам Шестой, Восьмой, Десятой, Одиннадцатой симфоний, хоров без сопровождения и других сочинений.



Образуется же он постепенно, от присоединения обоих противосложений. Особенно противостоит теме первое из них. Его начальные два такта, главным образом, благодаря слабым, двусложным и даже трехсложным окончаниям, совпадают с началом одной из тем Одиннадцатой симфонии, заимствованной из хора «9 января».

[1] См. стр. 32—33.

[2] То есть основанный на последовании одного ударного и двух неударных звуков(>— —). См. стр. 228.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В этих случаях возникают столь характерные русские пятидольные мотивы хореодактилического строения (— — > — — или > — > — —). Так же они образуются в первом противосложении при сочетании тактов из двух и трех длительностей (например, тт. *1* и *2*, *3* и *4*).

Одна нота кодетты между темой и ответом (т. *13*) повторяется с вариантами всякий раз между двумя проведениями, следующими одно за другим. Все остальные интермедии отличаются большими размерами и занимают преимущественно 10—12 тактов, то есть по объему приблизительно равны проведениям.

В результате развертывание Фуги приобретает черты неспешности. Протяжно-песенный характер ее тематизма усиливается медлительностью в образовании разделов композиции.

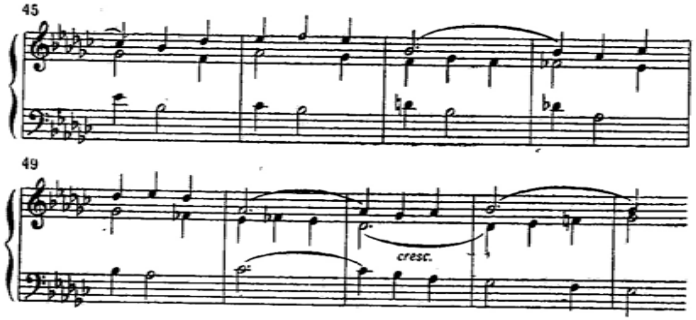
Кроме того, музыка интермедий в общем родственна проведениям и в большинстве как бы продлевает, растягивает их.

Среди новых элементов, возникающих в интермедиях, особенно характерны «просящие» хореические мотивы, а также проскальзывающие иногда мягкие хроматизмы.

Пять тактов первой интермедии (тт. *26—30*) с возможной октавной перестановкой, а также с добавлением третьего голоса удерживаются в ряде последующих интермедий (в тт. *45—49*, *84—88*, *127—131*), после чего происходит различное продолжение их, основанное уже на свободном варьировании мотивов. В ряде случаев интермедии продлевают присоединяемые к ним ложные, то есть незаконченные, проведения.

Ясное членение Фуги на разделы определяется как тональным планом, так и расположением проведений и интермедий.

После экспозиции (тт. *1—45*), содержащей три проведения с интермедией, как обычно, между вторым и третьим (не считая кодетты из одной ноты), следует интермедия вторая (тт. *45—54*). Она повторяет пятитакт первой интермедии, дополнив его III голосом и расширив последующим движением.



К экспозиции примыкает неоконченное проведение без удержанных противосложений в тактах *55—58*. Оно служит предиктом к паре проведений в виде темы и ответа в иноладовых тональностях: Соль-бемоль ионийском (тт. *59—71*) и Ре-бемоль

миксолидийском (тт. *72—84*). Светлый характер этого проведения подчеркивается «парящим» расположением I голоса, в котором проходит тема.

Следующая интермедия (т. *84*) также начинается удержанным пятитактом, который развивается по-новому, после чего появляются два ложных проведения во II голосе, начатых в тактах *94* и *98*.

В конце интермедии совершается модуляционный переход в ля-бемоль (соль-диез) и фа-диез минор (тональности ложных проведений), сперва постепенно (добавление фа-бемоля), а затем более резко (добавление еще двух бемолей, что приводит к образованию девятибемольного или трехдиезного звукоряда). Это подготовляет новый раздел проведений в далеких субдоминантовых тональностях.

Затем тема проходит во II голосе в си (до-бемоль) миноре и в III голосе в Ми (Фа-бемоль) мажоре (тт. *102—127*).

Следующее построение имеет особо важное значение, так как подготовляет последний, заключительный раздел Фуги. Начинается оно в *127* такте удержанным интермедийным пятитактом, развитие которого приводит к трем ложным проведениям во всех голосах последовательно (тт. *137* — во II голосе, *141* — в III голосе, *145* — в I голосе).

Завершается это переходное построение органным пунктом на доминанте.

Тональности ложных проведений повторяют прошедшие уже тональности свободной части (си минор, фа-диез минор, Ми мажор). Тоническое трезвучие последней из них (энгармонически равное фа-бемоль-мажорному), как трезвучие «неаполитанской» II ступени ми-бемоль минора, служит переходом к органному пункту на доминанте главной тональности. Им и завершается все это построение.

Органный пункт (тт. *148—153*) подготовляет появление темы в главной тональности. Заключительная часть начинается на основе звукоряда главной тональности (т. *155*), однако в виде стретты в верхнюю септиму. Тогда как один голос проводит тему в ми-бемоль эолийском, другой проводит ее в параллельном Ре-бемоль миксолидийском [1].

Оттенок полиладовости ощутим особенно потому, что каждый голос движется на основе натурального звукоряда мелодического лада с легко осуществимыми переменными функциями.

Сочетающиеся голоса образуют ясный, преимущественно консонирующий контрапункт. Наиболее диссонантный эффект в нем производят кварты, возникающие время от времени между крайними, ведущими тему голосами.

После интермедии (тт. *169—177*) новая стретта (тт. *178—191*) перемещает голоса в двойном контрапункте октавы —

[1] См. сноску на стр. 86.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

теперь образуется канон не в верхнюю септиму, а в нижнюю нону. Между голосами возникают не кварты, а весьма характерные своей «пустотой» квинты, отчетливость которых усиливается от их появления прямым голосоведением (тт. *179, 188*). Стретта проходит на основе семибемольного звукоряда (фа-бемоль появляется еще в т. *174*). I голос проводит тему в ля-бемоль эолийском (тт. *178—190*), III голос — в параллельном Соль-бемоль миксолидийском (тт. *179—191*).

Стретта эта является высшей кульминацией Фуги. Следующая затем интермедия создает спад, сжимая фактуру и опуская верхний голос примерно на октаву.

Заканчивается интермедия кратким ложным проведением в I голосе (тт. *202—203*). Оно выделяется интонационно, так как проходит на фоне целотонной гаммы в басу и внезапно оказывается в Ре-мажоре, то есть тональности, «одноименной» с главной [1].

Это создает новый ракурс для последнего, одиночного, появления темы также в I голосе в главной тональности ми-бемоль (тт. *204—216*).

Конец темы проходит на незаметно установившемся органном пункте, на котором строится также краткое заключение Фуги (тт. *217—224*).

Два голоса тянут тонику в то время, как третий, наиболее высокий, ведет мелодию жалобного дактилического строения.

В тактах *219—220* появляются пониженные ступени (ля-бекар = си-дубль-бемоль, си-бемоль = до-дубль-бемоль, до-бекар = ре-дубль-бемоль) локрийского пониженного лада [2], на основе которых возникают интонации особенно трогательные, живо напоминающие музыку Мусоргского (например, хор «Кормилец-батюшка...» из оперы «Борис Годунов»).

Последний отрывок мелодии (тт. *222—224*) повторяет окончание темы (тт. *11—13*), замыкая форму.

Так завершается повесть о тяжкой судьбе народа, словно им самим рассказанная.

---

[1] См. стр. 210—211.
[2] См. стр. 209.

ПРЕЛЮДИЯ № 15

(*Ре-бемоль мажор*)

Музыка Прелюдии во многом подобна беззаботной песенке. Она безоблачна и пронизана «хорошим расположением духа». Живой тактовый пульс непрерывно очерчивает метрическую сетку, на которую «ложатся» разнообразные мелодические и гармонические элементы. Так создается танцевальность, характера не бытового, а концертного, сохраняемая во всех основных разделах Прелюдии.

Жанровые прототипы ее непостоянны.

Здесь реализуются фигуры различных трехдольных танцев, но более всего — ритмы вальса. Вальсообразные эпизоды отличаются наибольшими размерами и встречаются чаще других.

Ритмическая четкость содействует образованию ясных, определенно очерченных фраз. Неравенство в размерах как соседних фраз, так и их объединений, а также принцип слитности в соединении соседних построений приводят к несимметричности и более крупных образований и создают непрерывную текучесть формы.

Небольшие разделы разграничиваются полными и совершенными мелодическими или гармоническими кадансами. Деление же на основные части достигается контрастной сменой фактуры. Так складывается трехчастная форма Прелюдии в целом.

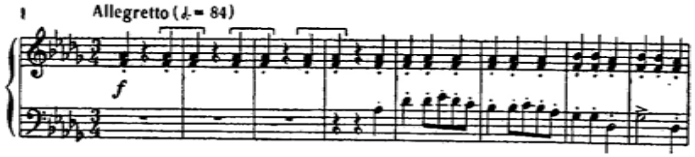
В первом разделе (тт. *1—85*) господствует гомофоническая фактура в разнообразных проявлениях. Во всех случаях, однако, сохраняется деление ее на мелодию и аккомпанемент.

Особо примечательным окажется в дальнейшем ямбическое последование терций в начале аккомпанемента (отмеченное в примере).

Мелодия проходит в одном из крайних голосов, иногда удваиваясь в октаву или терцию, или одновременно в обоих, в этом случае без аккомпанемента.

Строение же аккомпанемента часто меняется, что главным образом и создает разнообразие звучности.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Ритм отдельных мелодических образований прост, интонация же весьма индивидуализирована, преимущественно за счет ладового обогащения — включения в Ре-бемоль мажор звуков до-бемоль, си-дубль-бемоль, ре-бекар, соль-бекар и других, в качестве самостоятельных ступеней, вне хроматизма.

Весь первый раздел распадается на три части, отделенные одна от другой ясными кадансами и расположенные симметрично по схеме a — b — a.

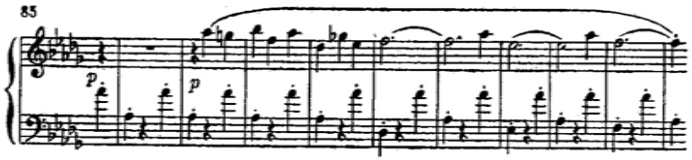
Из них средняя часть (тт. *27—48*) контрастирует крайним более выдержанным складом, сложенным из баса, мелодии и подголоска, наибольшим приближением к вальсовому характеру, четким ритмом аккомпанемента, певучей пластичностью верхнего голоса, исполняемого только легато, и опорой на си-бемоль минор натуральный.

Крайние части этого раздела в Ре-бемоль мажоре (тт. *5—23* и *48—85*) во многом совпадают: такты *5—23* более или менее точно соответствуют тактам *48—64*. Главным отличием является перенесение мелодии из нижнего регистра (тт. *5—14*) в более яркий верхний регистр (тт. *48—57*), что вызывает и динамическое усиление: фортиссимо вместо форте.

Кроме того, если первая часть через связку в тактах *23—27* непосредственно переходит в следующую, среднюю часть, то третья часть завершается не переходом к последующим построениям, а ясной кодой, основанной на твердой кадансовой формуле (тт. *80—85*), в мажоре, расширенном[1] звуком ре-бекар и содержащем высокий звук соль-бекар.

Средний раздел Прелюдии (тт. *85—138*) на всем протяжении выдержан в едином двухголосном складе с мелодическим верхним голосом и аккомпанирующим нижним голосом[2]. Склад этот меняется лишь в средней части раздела (тт. *103—107*), в которой мелодия удваивается в октаву.

Контраст с крайними разделами создается также ровным



[1] См. стр. 210.
[2] Такой склад довольно излюблен Шостаковичем.

динамическим оттенком пиано без крещендо и диминуэндо вместо форте и фортиссимо крайних разделов.

Сопровождением служат инструментального типа стаккатные скачки на широкие (не менее октавы) интервалы, верхние звуки которых выдерживают доминанту, а нижние движутся по доминантовой и тонической гармониям. «Подпрыгивающий» ритм аккомпанемента однообразен и основан на повторении формулы, совпадающей с ритмом вступительных тактов Прелюдии. Ритм этот в большой мере играет роль «нормы поведения» и сохранит такое же значение в последующей Фуге.

В отличие от нижнего, верхний мелодический голос написан в песенном духе, мелодия его течет непрерывно и плавно. Она опирается на ритм широкого дыхания и движется большими волнами легато.

Столь яркое тембровое и интонационное различие обоих голосов мешает их слиянию и тогда, когда они образуют параллельные октавы (тт. *91—92*, *93—94*, *99—100*, *101—102*).

Весь раздел написан в небольшой трехчастной форме. Средняя часть его (тт.*103—121*) вначале содержит легкий, но приметный контраст, созданный отмеченными выше фактурными, а также ладовыми изменениями.

Удвоение мелодии подчеркивает ее значение и придает ей большую выразительную силу.

Но главное заключается в том, что здесь она проводится в одноименном к основной тональности миноре (ре-бемоль миноре).

На музыку ложится печать кроткой, незаслуженной обиды. Так огорчаются дети.

Однако легкое омрачение это носит мимолетный характер, и беспечное движение «вприпрыжку» быстро восстанавливается. В завершении среднего раздела (тт. *129—131*) появляются элементы ре минора (минорной тональности, «одноименной»[1] к Ре-бемоль мажору), а также Фа мажора и минора (тт. *131—133*), возвращающие движение в главную тональность.

Наступающий в *139* такте третий раздел Прелюдии является довольно точным повторением первого. Кроме некоторых регистровых изменений (начало на октаву выше), обмена голосов местами (например, в тт. *167—173*, по сравнению с соответствующими им тактами *53—59*), главное различие заключено в построении: средней части (см. тт. *27—48*) теперь нет.

Связующие такты (*151—161*) приводят не в си-бемоль минор, как это было в тактах *23—27*, а завершаются кадансовым квартовым скачком на тонику Ре-бемоль мажора.

Возникающее построение (тт. *162—199*) по своей структуре точно соответствует тактам *48—85* и содержит малосущественные

[1] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

фактурные изменения: удвоения и перемещения голосов в тт. *167—175* по сравнению с соответствующими им тактами *53—61*.

Завершение этого раздела (т. *199*) кажется очень прочно. Однако в небольшой коде (тт. *199—206*) является неожиданное, казалось бы, запоздалое стремление разрушить главную тональность.

«Благонамеренность» сменяется «шутливостью» и «баловством». Появляются веселые скачки на октаву, как в аккомпанирующем голосе среднего раздела, на звуках ля-бекар, соль-бекар, ре-бекар, чуждых натуральному Ре-бемоль мажору. Их ладовое значение двусмысленно: отстоя на полутон от устоев Ре-бемоль мажора, они могут быть восприняты как хроматические вспомогательные к ним. В то же время, будучи взяты изолированно, они воспринимаются как самостоятельные высокие ступени.

Возникает немного лукавая, дразнящая попытка вырваться из Ре-бемоль мажора. Попытка эта решительно отвергается троекратным кадансовым чередованием аккордов V и I ступени в отмеченном выше ритме (тт. *200—201*, *202—203*, *204—205*) и последующим (тт. *204—206*) категорическим утверждением тоники, как это дважды уже имело место в конце первого и третьего разделов (в тт. *83—85* и *197—199*).

Однако представление о «восстановлении порядка» и достижении полной устойчивости оказывается преждевременным, о чем свидетельствует самое начало следующей затем Фуги.

ФУГА № 15

(Ре-бемоль мажор)

четырехголосная [1]

Музыка Фуги наполнена буйной, кажется, неукротимой силой, не терпящей никаких преград на своем пути, движущейся словно напролом, неумолимо влекущей за собой внимание. Создается образ необузданной строптивости, разгул которой достигает все большей меры, когда только в конце Фуги появляются сдерживающие моменты, основанные на отмеченном выше ритме вступительных тактов Прелюдии. Постепенно они усиливаются, движение умеряется, тормозится и останавливается.

Вся Фуга выдержана в каждом голосе на едином динамическом уровне (фортиссимо) и исполняется одним приемом — нон легато, притом маркатиссимо, что и усиливает черты ее напористости и неукротимой «свободы поведения».

[1] См. Золотарев В. Фуга.

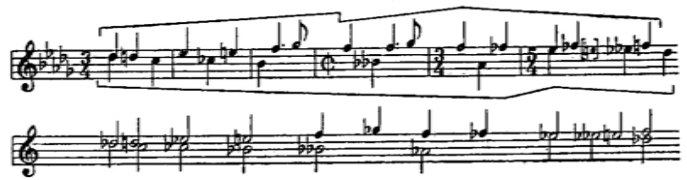
Начиная с пятого такта темы суммарный ритм, образуемый в результате движения всех голосов, непрерывно вычерчивает метрическую сетку, то есть чередование четвертей, с делением время от времени последней доли такта на две восьмых. Благодаря этому в ряде случаев появляется тенденция к выравниванию акцентуации, превращению каждой длительности в ударную.

Основу сложной метрической сетки составляет трехдольный размер, как бы «сдвигаемый» в четвертом такте размером в $^4/_4$.

Сумма четвертей в несимметрично расположенных тактах (3+3+3+4+3+5) по существу образует единый такт размером в 21 четверть, что также придает силу «движущейся напролом» музыке.

Мелодический рисунок темы основан на расхождении двух линий — вверх и вниз на основе хроматического звукоряда, сперва от тоники, затем (в т. *6*) от II ступени. Нижняя линия спускается до доминанты, верхняя подымается до III ступени, которая с опевающей ее IV ступенью несколько раз повторяется. Звукоряд темы как будто «разматывается» от тонического центра, и в результате она завершается на тонической терции.

III ступень лада дважды оказывается на сильной доле (в тт. *4* и *5*), оба раза подчеркнутая затактовой восьмой. Ступень эта «прорезается» на всем протяжении темы и приобретает особую упругость.



Благодаря переменному ритму на сильной доле такта чередуются звуки то верхнего, то нижнего скрытого голоса, что создает впечатление раскачивания.

Каждое из трех удержанных противосложений отличается от темы в ритмическом отношении наличием двухдольных (половинных) длительностей, что придает этим противосложениям бо́льшую мягкость.

Интонационно они отличаются также «одноголосностью», то есть отсутствием в них скрытого двухголосия, очертания их более «прямолинейны». В мелодическом же остове их, подобно скрытым внутренним голосам темы, преобладает движение по полутонам. Отступления от этого принципа немногочисленны.

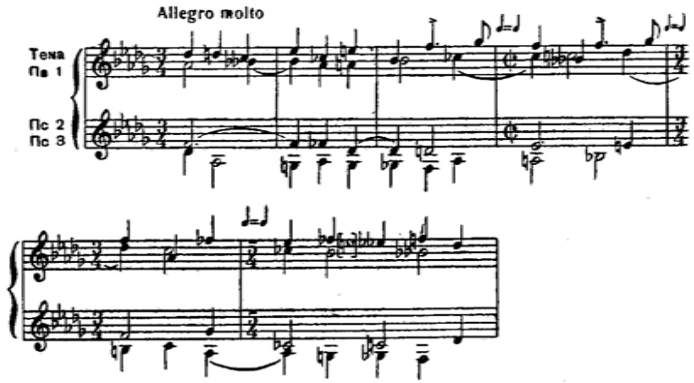
В результате соединение всех трех противосложений без темы создает многоголосие, очень плавное и преимущественно консонантно благозвучное.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Однако соединение их с темой рождает эффект весьма своеобразный.

Хроматическая основа в скрытых голосах темы обнаруживается не в соседних звуках ее, а через один, отдельные же ходы создают последование самых различных интервалов. И несмотря на то, что сочетание отдельных нот темы и трех противосложений образует почти всегда «благозвучие» и не выходит за пределы септаккордовой структуры, самое последование этих аккордов становится весьма неожиданным и причудливым. Слух застигается врасплох, будучи обязан осознавать логику движения в быстром темпе. Создаваемый музыкой образ приобретает черты чрезвычайной динамичности. Рождается кипучая, бьющая через край энергия, раскрывается огромная жизненная сила.

Общий характер темы в сочетании с противосложениями в различных проведениях мало меняется. Перемещение или сокращение голосов не оказывает особого влияния на остроту и неожиданность возникновения созвучий. Наиболее существенно преобразование тематического материала в минорных проведениях. Но и они не создают решительного контраста, так как принцип хроматического движения голосов остается господствующим и здесь.



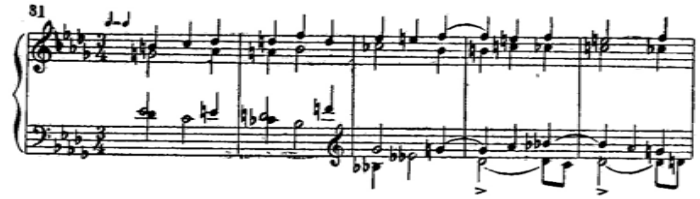
Интермедии привносят некоторое «умиротворение», «умерение страстей», будучи родственны не теме, а противосложениям: движение их почти не знает скачков и ограничивается главным образом полутоновыми ходами. Аккорды благозвучны, последование их менее неожиданно. Ритм, несмотря на новые элементы и самостоятельное строение, значительно смягчен благодаря тому, что метр его «выравнен» — все такты интермедий имеют одинаковый размер ($\frac{3}{4}$), что делает их движение более инерционным. Сплетающиеся в них голоса удерживаются и проводятся во всех случаях, кроме одного, внутри свободно

стреттного отдела. Все это приводит к известному успокоению, «отдохновению» от напористости проведений.

Разделы Фуги определяются группами проведений, в каждой из которых используются одинаковые приемы преобразования тематического материала. Последование же этих групп происходит на основе обычного для Сборника тонального плана.

Первый раздел (тт. *1—30*) составляет четырехголосная экспозиция, образованная из двух пар проведений с двухголосной интермедией (тт. *13—18*) между ними.

Следующая за экспозицией вторая интермедия (тт. *31—35*) основана на том же двухголосном контрапункте (перенесенном теперь в III и IV голоса) с присочиненными к нему еще двумя голосами.



Интермедия эта начинает новый, второй раздел. В его основе — три иноладовых (минорных) проведения, образующих двухголосие в си-бемоль миноре (тт. *36—41*), трехголосие в фа миноре (тт. *42—47*) и четырехголосие в ми-бемоль миноре (тт. *55—60*).

Вместе с третьей (трехголосной) интермедией (тт. *48—54*), которая сохраняет и расширяет на один такт материал предыдущей, они образуют нечто вроде «иноладовой контрэкспозиции» благодаря поочередному вступлению голосов и проведениям в «главной» (си-бемоль минор) и ее доминантовой и субдоминантовой тональностях (фа минор и ми-бемоль минор).

Четырехголосная четвертая интермедия (тт. *61—67*) начинает следующий раздел, в который, кроме нее, входят два трехголосных проведения в далеких тональностях: в Ля мажоре (тт. *68—73*) и Ми мажоре (тт. *74—79*).

После трехголосной пятой интермедии (тт. *80—89*) начинаются стретты. Возникает свободно стреттный раздел, который отличается большими размерами, разнообразием приемов, активным тональным развитием.

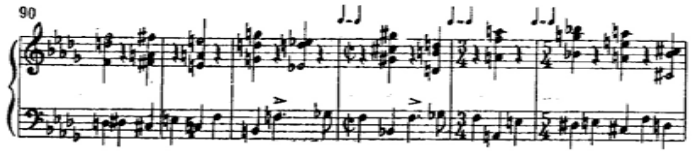
Раздел этот образуют четыре группы проведений.

Такты *90—115* содержат три стретты. Первые две основаны на одинаковом принципе и различаются регистровым положением участвующих в них голосов, а также тональностями, в которых они проводятся.

В тактах *90—95* тема проходит в IV голосе в ре миноре. Одновременно она начинается в I голосе в Фа мажоре

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и движется вдвое большими длительностями, изложенная «двузвучиями» в виде октав, заполненных различными, преимущественно консонирующими интервалами[1]. Особо забавный эффект получается оттого что каждая из ритмически равных длительностей темы в I голосе разбита на две: четвертную ноту и четвертную паузу.



При этом общая консонантность звучания, по сравнению с обычными проведениями, в основном сохраняется, но неожиданность последования созвучий разнообразится, становится новой, усиливается.

Изложение темы в верхнем голосе обрывается на середине вместе с окончанием ее в нижнем голосе.

Так же строится следующее стреттное проведение (тт. *96—101*).

Меняются тональности (теперь — соль минор и Си бемоль мажор) и расположение голосов — теперь голоса сближаются и «перекрещиваются».

Ритмически точная тема (в соль миноре) оказывается то внутри комплекса голосов, ведущих тему вдвое большими длительностями (в Си-бемоль мажоре), то выше, то даже ниже его. Образуется нечто вроде «запутывающегося клубка голосов».

Как и предыдущая, эта стретта содержит одно полное ритмически точное проведение и одно сокращенное проведение темы в увеличении.

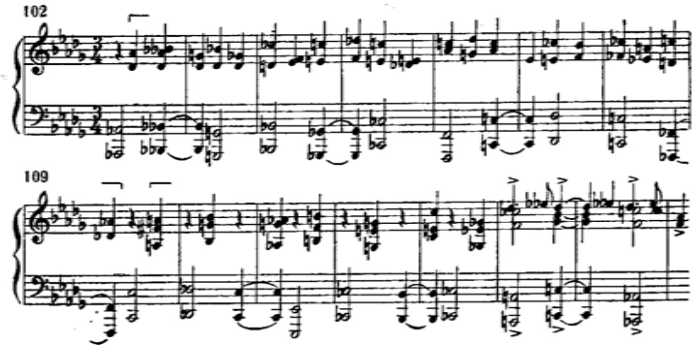
Завершает эту группу стретт еще одна (тт. *102—115*), основанная на законченном проведении темы в увеличении (половинными длительностями) басовыми октавами в Ля-бемоль мажоре, то есть доминанте главной тональности. Во время этого проведения тема успевает пройти в верхнем голосе «полтора» раза[2].

В тактах *102—109* ее проводит I голос «выравненными» четвертями, сопровождаемый свободным средним голосом, основанным преимущественно на хроматических интонациях.

[1] Благодаря хроматическому строению темы звукоряды ее во всех тональностях совпадают, притом частично точно, частично энгармонически. В звукорядах параллельных тональностей (например, в данном случае, при совмещении ре минора и Фа мажора) диатонически совпадает наибольшее число звуков.

[2] В такте 104 на второй доле должна быть секунда (ми-бемоль—фа), а не терция (ми-бемоль—соль-бемоль, как это ошибочно напечатано).

Здесь впервые в Фуге возникают не только новые неожиданные последования звучаний, то также и неожиданное образование их. Логика тематического голосоведения приводит к появлению созвучий самого разнообразного строения.



После окончания темы в верхнем голосе вторая половина темы в увеличении в басу (тт. *109—115*) соединяется с новым, неполным проведением ее в верхних голосах. Теперь она проходит в Ля мажоре двузвучными комплексами в увеличении: половинными длительностями, образованными из четверти звучания и четверти паузы. Аккордовые эффекты несколько смягчаются благодаря чередованию голосов, движение в целом становится ритмически четче и тверже.

Если предыдущая стретта была пока наиболее необузданной по характеру, то в наступившей стретте начинает ощущаться торможение музыки, «заарканивание» темы, ее усмирение.

И маленькая, двухтактовая шестая интермедия (тт. *116—117*) имеет очень важное принципиальное значение: заимствованная из вступления Прелюдии, она представляет повторение консонирующей терции из тонического трезвучия главной тональности в отмеченном выше мерном упорядоченном ритме.

«Дисциплинированность поведения» еще не устанавливается окончательно, но уже появляется. И дальнейшая часть Фуги представляет картину постепенного «приведения в порядок» буйного разгула музыки, укрощение ее строптивости.

Следующую группу образуют две стретты (тт. *118—133*).

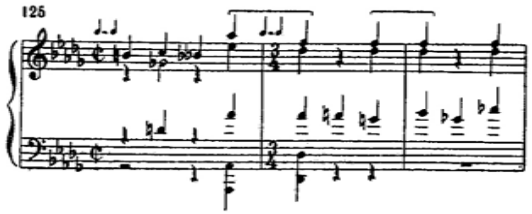
В первой из них в такте *118* на продолжающееся движение терций накладывается проведение в Ре-бемоль мажоре (главной тональности) в IV голосе.

На расстоянии такта (начиная с т. *119*) тема вступает канонически в I голосе в До мажоре, то есть в верхнюю большую септиму. Образующийся канон сопровождают два свободных средних голоса, идущих в одинаковом ритме. Возникает еще

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

одно по-новому неожиданное последование созвучий, образуемых теперь тональностями II степени родства Ре-бемоль мажор и До-мажор.

В *125* такте попытка перейти в далекие тональности и начать проведение от ноты си тотчас пресекается последованием аккордов доминанты и тоники, заимствованных из Прелюдии [1], которые категорически возвращают Фугу в главную тональность.



Их поддерживают терции из тонического трезвучия в верхних голосах [2], которые приходятся уже на начало новой стретты (тт. *126—133*).

Тема проходит от доминанты Ре-бемоль мажора (в Ля-бемоль мажоре) в среднем голосе, который затем оказывается верхним.

Через два такта, то есть на новом расстоянии вступления, она появляется в басу от ноты ми-бемоль.

Оба проведения сопровождаются двумя свободными средними голосами.

Возникают новые, весьма острые звучания.

«Буйные» элементы как будто начинают побеждать: вторгающееся аккордовое разрешение доминанты в тонику (тт. *133—134*) создает последование квартсекстаккордов, то есть возвращает черты неустойчивости.

И следующая седьмая интермедия (тт. *134—143*) строится в духе первых: те же хроматические голоса, та же смена ползучих созвучий.

Однако доминантово-тоническое чередование аккордов врывается в середину этой интермедии. А вся она заканчивается таким же доминантово-тоническим последованием, но уже в тональности Соль-бемоль мажор (субдоминанте главной тональности).

Возобновляется борьба между элементами буйными, расшатывающими устойчивость, с одной стороны, и элементами успокаивающими, упорядочивающими движение — с другой.

[1] См. тт. *200-201, 202-203, 204-205* Прелюдии.

[2] Такие же мерные, как и во вступительных тактах Прелюдии, но теперь более «требовательные и строгие».

Начинается новая группа проведений, приводящая в конце концов к решающему установлению главной тональности.

В тактах *144—149* тема проходит в Соль-бемоль мажоре в басовом голосе. Ее сопровождают равноритмичные, на расстоянии двух четвертей (как и раньше в тт. *90—95, 96—101*) двузвучия свободного рисунка, не воспроизводящие теперь ни темы, ни противосложений, но написанные в их духе, так как они тоже состоят из полутоновых ходов.

В такте *150* начинается проведение темы во II голосе с первым удержанным противосложением в I голосе в Ре (Ми-дубль-бемоль) мажоре, то есть в отдаленно субдоминантовой «неаполитанской» (основанной на II пониженной ступени) тональности Ре-бемоль мажора.

А в следующем такте стреттно вступает тема в басу, проводимая в главной тональности утроенными (в т. *153* учетверенной) длительностями.

Этот последний голос отяжеляет и тормозит движение.

Протянутый бас на ноте соль-бекар (в тт. *155—161*) продолжает «сдерживать» музыку, тогда как новый натиск тематических отрывков в верхних голосах всячески «расшатывает» ее.

Вспышка борьбы противоположных элементов завершается еще одним доминантово-тоническим аккордовым последованием (в тт. *161—162*).

Начинается последний раздел в характере коды.

В тактах *162—172* дважды повторяется (а всякое повторение служит торможению, остановке) проведение темы басовыми октавами в главной тональности.

Его сопровождают акцентированные двузвучия, образующие четкое кадансовое движение, завершаемое известным уже доминантово-тоническим чередованием аккордов.

Оба раза (в тт. *166—167* и *171—172*) они обрывают тему, не давая ей закончиться.

На интонациях, родственных теме (в тт. *172—173* и *174—175*), средний голос дважды пытается вырваться из «тонических тисков», но оба раза безуспешно: то же аккордовое последование прерывает эти попытки и все больше утверждает тонику.

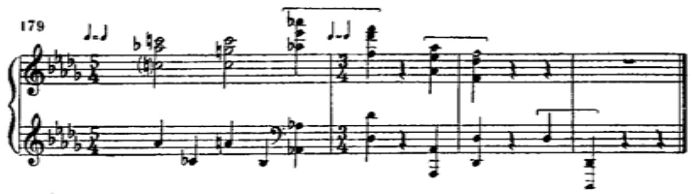
В тактах *176—179* проходит более развернутая мелодия, также со скрытым двухголосием на расходящемся движении по хроматическому звукоряду, то есть в характере темы.

Однако проведение этой мелодии сдерживается половинными созвучиями, выдерживающими звук до (вводный тон Ре-бемоль мажора, подготовляющий тонику).

Эта последняя попытка вновь вывести музыку из состояния устойчивости прекращается аккордовым последованием в тактах *179—180*. На этот раз оно уже не вызывает протеста. Его господство подтверждается повторением (тт. *180—181*),

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и последнее проведение устойчивого ритма (— >) ограничивается уже одной тоникой (тт. *181—182*).



Неистово-буйное движение «усмиряется», словно стянутое «ловко наброшенной петлей».

Великолепная, поразительно жизнерадостная музыка завершается.

ПРЕЛЮДИЯ № 16

(си-бемоль минор)

Прелюдия написана в форме вариаций, выдержанной строго (в виде чаконы).

Основанием для них служит широкораспевная тема длительностью в 21 такт в характере русской народной эпической песни.

Тема вычерчена резко и определенно, как глубоко врезавшееся в память представление о трагическом событии.

Ведущее значение в теме принадлежит мелодии верхнего голоса, хорально гармонизованной в трех-четырехголосном аккордовом складе. Минорный лад (эолийский си-бемоль минор с вовлечением элементов параллельного по системе Шостаковича Ре мажора[1] и одноименного дорийского) в сочетании с уравновешенным, мерным ритмом создает образ печальный, но эмоционально стойкий и мудрый. Красивые консонирующие аккорды, преимущественно трезвучия основного вида, придают музыке оттенок по-народному суровой строгости.

Основная мелодия кончается в *13* такте, начиная с которого III и II голоса в том же духе, но немного по-своему, «допевают» ее, создавая нечто вроде дополнения.

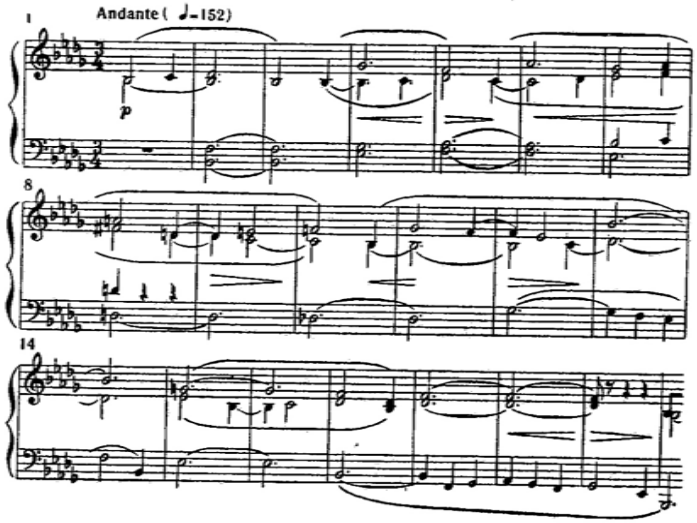
В следующих затем четырех вариациях проводится ясный и четкий композиционный принцип. В каждой из первых трех вариаций основная мелодия сохраняется без изменения, но орнаментируется все более мелкими длительностями. Сопровождающий ее аккордовый остов сохраняется, «дополнительные» же мелодии, сами будучи распевом гармонических голосов, развиваются по-новому, то сохраняя, то сокращая свой объем по сравнению с темой.

Кроме того, начальный такт некоторых вариаций накладывается на последний такт предыдущей, усиливая связность и текучесть музыки. Так обстоит дело в первых трех вариациях. Орнаментирующее мелодию движение сперва учащается: по две, три и четыре ноты на четверть в первой, второй и третьей

[1] См. стр. 209—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вариациях. Характер музыки оживляется и становится все более взволнованным. Изменение дополнительной мелодии при-



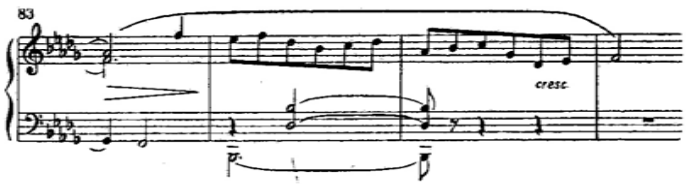
водит обычно к ее укорочению: если в теме она занимает 9 тактов, то в первых трех вариациях — по 7 (тт. *33—39*, *52—58*, *71—77*).

Особое строение имеет последняя, четвертая вариация (тт. *78—102*). После предшествующего ритмического торможения в ней восстанавливается преобладание крупных метрических длительностей — половинных и четвертных нот — и снимается орнамент. Размеры ее не уменьшаются, а увеличиваются. По сравнению с темой, она не сокращается, а расширяется.

Это достигается тем, что начало ее проходит не в главной тональности, а в ля миноре, то есть тональности на полтона ниже главной, в которую «сползает» конец предыдущей вариации.

Несколько измененная мелодия (в т. *79* объединяются мотивы второго и третьего тактов темы) в *82* такте (соответствующем шестому такту темы) возвращается в си-бемоль минор.

Возвращение (тт. *82—87*) наполнено новым материалом. Как лирическое отступление, рождается светлой красоты свободно льющаяся мелодия (тт. *83—86*). Строго диатоничная



и широкоохватная, хотя и краткая по продолжительности, она создает пленительный образ возвышенной чистоты и благородства.

Начало *88* такта точно соответствует седьмому такту темы. Отсюда и до конца верхние голоса повторяют тему без отклонений, не считая того, что последняя терция растягивается на четыре такта.

Бас (т. *93*, соответствующий двенадцатому такту темы), вместо хода на кварту вверх, идет на квинту вниз, отчего музыка Прелюдии заканчивается в чрезвычайно глубоком регистре, словно содержание ее еще больше удаляется в прошлое, но вместе с тем еще сильнее врезается в сознание. Ничто не изменит скорбной памяти, ничто не освободит от нее.

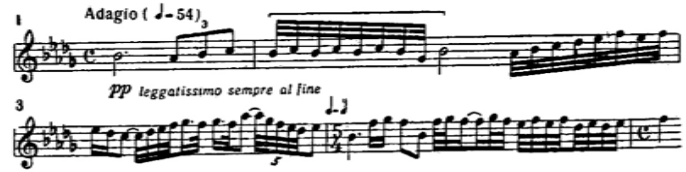
ФУГА № 16

(си-бемоль минор)

трехголосная

За музыкой этой Фуги скрывается многовековой опыт несметного числа безыменных народных музыкантов, на простой свирели посылавших свой голос в бескрайние просторы вселенной. Подобная легковейному ветру, импровизационного характера мелодия лежит в основе строго построенной пьесы. Прозрачная чистота высокогорного воздуха, величие пейзажа, непосредственность, общения человека и природы ощущаются на всем протяжении Фуги.

Тема[1] является как результат постепенного распевания тоники. Трепетными интонационными волнами все шире расходятся от нее мелодические разветвления, достигая внизу звука



соль-бемоль (VI ступени лада) и наверху звука ля-бемоль (VII ступени).

Трижды (в *1*, *2*, *4* тактах) мелодической опорой служит непосредственно тоника, и лишь в третьем такте происходит сдвиг с нее, образуется плавный, покойный и прочный интонационный остов.

[1] Начало ее второго такта подобно одному из мотивов вокальной пьесы Шостаковича «Зима» (№ 8 вокального цикла «Из еврейской народной поэзии»). Поэтическим фоном этой пьесы служит леденящее душу пение студеного ветра.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

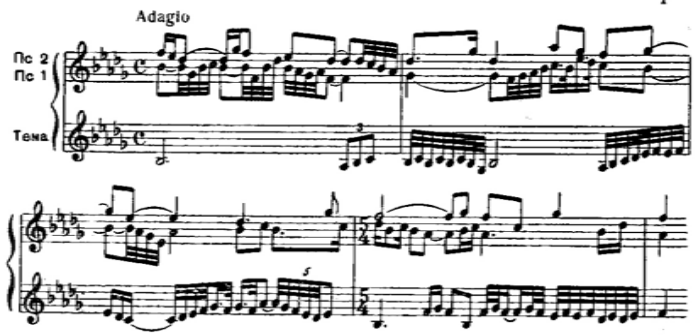
Распеву мелодии органически содействует ее ритм. Внешне импровизационный, он внутренне организован и так же плавно и четко вычерчивает ясную метрическую основу темы. Она «сквозит» через, казалось бы, совершенно случайное капризное последование разнообразнейших длительностей. Однако внешне неприметно «пульсируют» не такты, но тактовые доли — четверти. Они создают акцентовую ровность, подобную ровности мелодической — лежащей в основе движения, почти непрерывной гаммообразности, штриховой и динамической. Обозначение автора: pianissimo, legatissimo sempre al fine, то есть очень тихо и связно все время до конца.

Соотношение же отдельных отрывков мелодии несимметрично: между тремя основными тоническими «точками», то есть остановками на тоническом звуке в первом, втором и четвертом тактах, расстояния в 5 и в 7 четвертей. В результате, по существу, образуется один большой, сложный такт размером в 17 четвертей.

Ответ написан в фа миноре фригийском, то есть на том же звукоряде, что и тема, как это имеет место и в Фуге ре минор [1]. Звукоряд с пятью бемолями господствует на всем протяжении Фуги, а в начале ее остается неизменен до *36* такта включительно.

Оба удержанных противосложения естественно продолжают мелодию темы, сохраняя ее основные характерные признаки, прежде всего ритмические.

Все три голоса вместе (тема и два удержанных противосложения) образуют уравновешенное многоголосие с ясно выраженной пульсацией — теперь уже восьмыми,— главным образом благодаря первому противосложению; столь же ясно и последование созвучий, как правило, на сильных долях ритма — консонантных. В преобладающем большинстве это трезвучия,



иногда не полные, «пустые» — с пропущенной терцией. Септаккорды образуются редко и малозаметны. В результате среди мелодических диссонансов преобладают проходящие, вспомогательные и камбиаты, что придает тематическому построению весьма прозрачный характер. Ровность звучания подчеркивается и уравновешенностью тесситурной — течением всех трех голосов в сравнительно нешироком регистровом пространстве.

[1] Ср. также ответ в Фуге До мажор. См. стр. 216.

Фуга принадлежит к числу подчеркнуто диатонических.

Среди созвучий преобладают аккорды I, VI и IV ступеней, содержащие в своем составе тонику лада, распеваемую таким образом и гармоническими средствами. Заметным мелодическим окружением выступают аккорды II и VII ступеней в третьем такте тематического построения. Трезвучие V ступени встречается лишь в мягкой натуральной разновидности.

Все это усиливает протяжный, долго длящийся и трепещущий характер музыки. Интермедии в большинстве сохраняют характер проведений. Принцип мягкой пульсации остается и в них, хотя сами ритмические фигуры разнообразятся по-новому. Выдерживается и принцип консонирования созвучий на сильных и относительно сильных долях такта, хотя состав созвучий меняется чаще.

Наиболее существенным отличием интермедий от проведений служит отсутствие в них первого мотива темы — длительной тоники и последующей фигуры в ритме триоли, что обусловливает их протягивающее, п р о д о л ж а ю щ е е значение.

Экспозиция (тт. *1—14*) содержит три проведения с двухтактовой двухголосной интермедией (тт. *9—10*) между вторым и третьим.

После третьего проведения следует новая пятитактовая интермедия. Ее начало (тт. *15—16*) повторяет первую интермедию с добавлением еще одного голоса (верхнего). Затем она расширяется и разрастается до пяти тактов. Это развитое построение служит переходом к новому разделу, содержащему три проведения в ладах мажорного наклонения: Ре-бемоль ионийском (тт. *20—23*, тема в III голосе, противосложения в I и II), Ля-бемоль миксолидийском (тт. *24—27*, тема в I голосе, противосложение первое в III) и в Соль-бемоль лидийском (тт. *32—35*, тема во II голосе, противосложения в III и I голосах).

Начало этой группы проведений отмечено не только ладовым просветлением, но и заметным регистровым обновлением: тема в Ре-бемоль ионийском вступает в малой октаве, после чего III голос как будто меняется на «контрабасовый» и надолго, по существу до конца Фуги, остается в низкой тесситуре. До *20* такта он охватывал диапазон от соль-бемоль малой октавы до ля-бемоль первой. Начиная же с *20* такта III голос простирается между соль-бемоль контроктавы и ре-бемоль первой октавы, то есть опустившись по сравнению с экспозицией по крайней мере на октаву.

Внутри рассматриваемой группы проведений, между вторым и третьим из них, расположена двухголосная третья интермедия

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

(тт. *28—31*). Сперва (тт. *28—29*) в ней повторяются начальные такты из второй интермедии (*15—16*) с перестановкой голосов: нынешний первый проводит то, что ранее было в третьем, а нынешний третий — то, что ранее было во втором. В *30* такте начинаются изменения: I голос повторяет ритмическую фигуру I же голоса из *17* такта. А в *31* такте появляется совершенно новое движение: в басу звучат первые ноты темы, предвосхищая полное проведение ее, начатое в следующем такте.

Маленькая, однотактовая интермедия (т. *36*) приводит к особому проведению. Особому потому, что оно проходит на основе нового, четырехбемольного звукоряда (появляется соль-бекар). В результате тема, вступившая на звуке до, оказывается во фригийском ладе, а не в локрийском, который образовался бы, если б сохранился соль-бемоль.

Четырехбемольный звукоряд остается и в первом такте следующей большой интермедии (тт. *41—49*), завершающей среднюю часть Фуги и подготовляющей заключительный раздел. Три такта этой интермедии (*41—43*) повторяют начало второй интермедии (тт. *15—17*), причем в том же расположении голосов, однако на других ступенях звукоряда, то есть в других ладах.

Теперь движение происходит в ми-бемоль микосолидийском, а затем, с возвращением звука соль-бемоль,— в дорийском.

Музыка быстро погружается в более низкий регистр и модулирует в фа фригийский, являющийся натуральной доминантой главной тональности (тт. *44—45*). Трижды (тт. *46—48*), подобно призывному кличу, на ноте фа в басу проходит начало темы, сопровождаемое подкрепляющими его фигурациями второго голоса.

И ответом на этот вызов служит вступление следующего, последнего раздела Фуги, построенного, как обычно в Сборнике, на свободно стреттных проведениях.

Одна за другой следуют две стретты — с проведением темы в двух и в трех голосах. Обе стретты используют принцип своеобразного варьирования как в интонационном, так и в ритмическом отношениях.

Интонационное варьирование сводится к тому, что при сохранении основного звукоряда (с пятью бемолями) тема проходит от разных ступеней его, то есть в разных ладах и тональностях: в первой стретте (тт. *50—55*) в Ре-бемоль ионийском (во II голосе) и си-бемоль эолийском (в I голосе); во второй стретте (тт. *56—62*) — в ми-бемоль дорийском (в III голосе), Соль-бемоль лидийском (во II голосе) и впервые в Фуге — в до локрийском (в I голосе). Образуется политональное движение в параллельных ладотональностях (см. сноску на стр. 86).

Попутно происходят ритмические преобразования: преимущественно они сводятся к изменению протяжных длительностей темы — их укорочению и, чаще, удлинению. Так, например, нота си-бемоль в *50* такте укорочена и длится не 3 четверти, а 2 четверти.

В большинстве же случаев длительности увеличены. Так, нота ми-бемоль в тактах *57—58* длится не 3 четверти, а 6 четвертей. То же относится и ко многим другим нотам. В результате ритм приобретает еще большую легкость и подвижность, как будто музыка возносится в еще более высокие сферы, проникает в еще более далекие глубины неба.

Небольшая свободно построенная интермедия (тт. *63—65*) подводит к заключению (тт. *66—72*), в котором все голоса постепенно застывают на звуках тонического трезвучия.

Все заключение основано на новом (третьем во всей Фуге) си-бемоль-мажорном звукоряде, озаренное светом умиротворения, обретением сладостного покоя.

Два верхних голоса в ритме, а частично и в интонациях, родственных средней и последней частям темы, растекаются вокруг звуков тонического трезвучия, изредка захватывая соседние с ним ступени.

Основанием для заключения служит трижды начинаемая, но не заканчиваемая тема в басу (тт. *66*, *68*, *70*). Проводимое начало ее строится вокруг тоники (си-бемоль), которая все более «тяжелеет», удлиняясь с каждым повторением: в такте *66* она длится 3 четверти, в тактах *67—68* — 5 четвертей, в тактах *69—70* — 6 четвертей и, наконец, в тактах *70—72* — 9 четвертей.

Таким образом, если в теме основного вида остановки на тонике все укорачивались, создавая импульс движения, то теперь, наоборот, они все удлиняются, тормозя и исчерпывая его.

Постепенному истаиванию мелодического тока содействует и ритенуто с середины предпоследнего такта — третье на всем протяжении Фуги.

Все более выравнивается полифоническая ткань, все яснее проступает аккордовая слитность голосов. Музыка останавливается и затихает, словно остывший воздух замирает в недвижности.

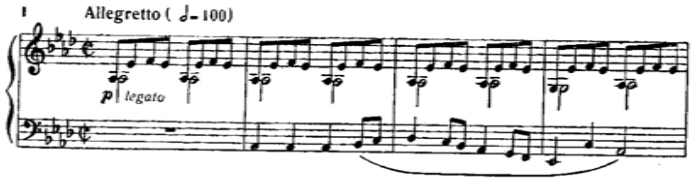
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 17

(Ля-бемоль мажор)

В основе Прелюдии лежат два контрастных тематических материала, свободное чередование которых всего более приближается к нормам и принципам трехчастной формы.

Яркий мажорный тематизм образует первый раздел пьесы. Фактура его ясна и проста. Аккомпанементом служит тоническая квинта с меняющимся нижним и протянутым почти на весь



этот раздел верхним звуком (ми-бемоль), радостно звенящим благодаря постоянному опеванию его верхней ступенью (VI ступенью лада).

На этом фоне во втором такте возникает легко льющаяся светлая и покойная мелодия. Ее образуют две трехтактных фразы, обе подчеркнуто мажорные, однако по-разному оттененные — вторая в миксолидийском ладу (со звуком соль-бемоль). В тактах *8—13* та же мелодия, до того проведенная в басу, переносится в верхний регистр. Кроме регистрового, возникает также и ладовое своеобразие: сама мелодия проходит теперь в ми-бемоль миксолидийском. Это имеет, однако, переменное функциональное значение, так как аккомпанемент продолжает опираться на ля-бемоль-мажорное основание, и звук ми-бемоль сохраняет доминантовое качество.

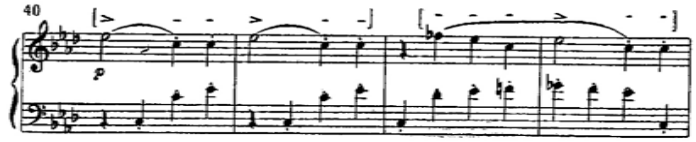
В тактах *14—20* мелодия опять возвращается в низкий регистр. Начатая теперь в Ре-бемоль мажоре, тонким модуляционным движением (через до минор мелодический, создающий элементы повышенного Ля-бемоль мажора), она возвращается в главную тональность и повторяет в ней первую фразу темы: такты *18—20* почти точно соответствуют тактам *2—4*, изменен только второй голос в такте *18*.

То же построение мелодии, какое имело место в тактах *14—20* в басу, повторяется в тактах *21—27* на дуодециму выше в верхнем голосе, начиная от ноты ля-бемоль, то есть от субдоминанты ми-бемоль миксолидийского.

Так завершается первый, «звонкий» раздел Прелюдии. В ладовом и регистровом отношении он построен на двух планах звучности: басовом, в Ля-бемоль мажоре натуральном и миксолидийском, и на две с половиной октавы выше — сопрановом — в Ми-бемоль миксолидийском, который является для Ля-бемоль мажора доминантовым.

Краткий переход (тт. *28—29*) приводит к среднему разделу.

Как неожиданная встреча в пути, он опирается на интонации, совершенно отличные от прежних. В основе их мотив



> — —, иногда расширяющийся и приобретающий вид — — — > — —. В обоих случаях чисто русский дактилический ритм (> — —), свойственный уменьшительным и ласкательным словам (типа «матушка», «батюшка» и др.), создает единство в последовании разрозненных интонаций и определяет их характер.

Характер этот меняется, приобретая оттенки то жалобные, то дразнящие, то робко просящие, то более настойчивые, что главным образом зависит от аккомпанемента или от использования пониженного лада (фа минор с пониженной IV ступенью, звуком си-дубль-бемоль в тт. *30—34* и такой же до минор, со звуком фа-бемоль, в тт. 40—44) [1].

Такты *54—58* возвращают к музыке первого раздела.

Отсюда начинается последняя часть пьесы, нарушающая обычные принципы строгой трехчастной формы и собранная из трех построений.

Тринадцать тактов первого из них (тт. *59—72*) оказываются полным повторением музыки первых 27 тактов. Достигается это приемом очень простым, но оттого не менее неожиданным и ярким: мелодия, проходившая то в басу, то на дуодециму выше (тт. *1—27*), теперь проходит одновременно в обоих ранее использованных регистрах параллельными квинтами через две октавы.

Один из средних голосов заполняет эти квинты так, что образуется движение параллельными большими (мажорными) трезвучиями. Дополнительным голосом являются восьмые ноты,

[1] В последних случаях он сближается с некоторыми мотивами из № 4 вокального цикла Шостаковича «Из еврейской народной поэзии».

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

преимущественно на слабых долях, главным образом продолжающие «тянуть» доминанту Ля-бемоль мажора, звук ми-бемоль.

На фоне того же звука в тактах *73—79* повторяется тема среднего раздела. Теперь она также проводится параллельными трезвучиями, что вносит просветление в ее звучание, создает оттенок успокоения и утешения.

Особенно это ощущается с разрешением движения в тонику Ля-бемоль мажора (тт. *79—80*).

Новая постепенно «тяжелеющая» и останавливающаяся интонация, всякий раз разрешающаяся в тонику, объединяет в себе признаки двух тем обоих основных разделов и служит синтезированию и завершению движения.

Мелодическое положение квинты, опевание протянутой доминанты миксолидийской септимой (соль-бемоль), как и все расположение заключительного тонического аккорда, придают ему своеобразную, тонкую выразительность.

Словно светлый звон наполняет воздух.

ФУГА № 17

(*Ля-бемоль мажор*)

четырехголосная

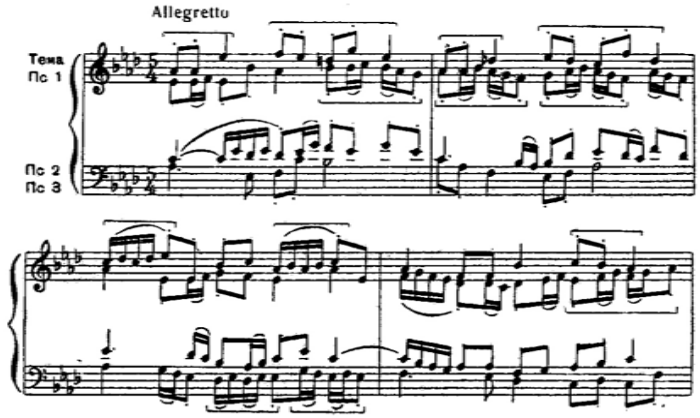
Ярко выраженный национальный, по-крестьянски русский характер носят все элементы Фуги, в своем сочетании создавая стилистически выдержанное целое. Тема написана в лидийско-ионийском ладе, вроде наигрыша на духовом народном инструменте. Своеобразие ее строя проявляется в лидийской интонации в *1* такте (звук ре-бекар, напоминающий подобные темы в скерцо Четвертой симфонии Чайковского). Она вносит оттенок мягкого, незлобивого юмора, впечатление не совсем устойчивого шага. Ласковая шутливость свойственна и всей теме в целом, воссоздавая характер народных детских песен.

Особой прелестью отличается ритм темы. Непринужденно льется он на основе пятидольного метра, который смягчает акцентированность сильных долей и создает легкую канву. Словно кружево, плетутся на ней по-бородински плавные мелодические узоры. Обращают на себя внимание чисто русские обороты: затактового характера мотивы (преимущественно скачки́) также по-бородински плавно движутся не со слабой доли на сильную, а наоборот, с сильной на слабую[1]. Сильное окончание одного мотива сменяется сильным же началом следующего.

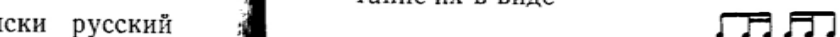
[1] Так, например, начинается хор на слова «Улетай на крыльях ветра ты в край родной, родная песня наша...» в опере «Князь Игорь».

В результате образуется свойственное народному искусству сочетание скромной сдержанности и красования, ласковой грации и мягкой шутливости.

Три удержанных противосложения не противоречат духу темы, обогащают и пополняют ее, сохраняя ее характер, раз-



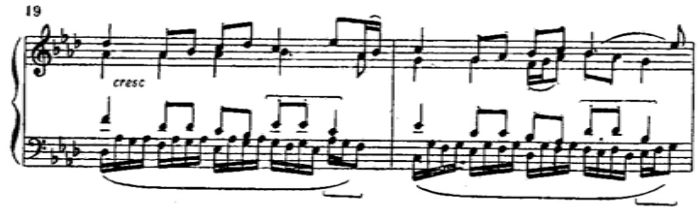
вивая основной узор. Особенно первое противосложение разнообразит и учащает его, обогащая новыми ритмическими фигурами из шестнадцатых нот, включая весьма специфичное сочетание их в виде



Ритм этот, идущий от русских народных песен, был использован заметно еще Даргомыжским и особенно излюблен Бородиным.

Удерживаются противосложения не совсем точно, зачастую изменяясь в подробностях, но постоянно сохраняя узорчатость рисунка.

Четырехтактовым проведениям противостоят также «четнотактовые» (чаще всего двухтактовые) интермедии. Основная из них (тт. 9—10) представляет двухголосную секвенцию из двух звеньев. Каждое звено сочетает в одном голосе мелодию, близкую теме, с подчеркнуто дактилическим окончанием восьмыми, в то время как другой голос движется связно (легато)



ровными шестнадцатыми, в духе аккомпанемента на смычковом инструменте. Это ровное движение (за исключением

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

дактилического окончания, также шестнадцатыми) и создает элемент, контрастный по отношению к проведениям.

Проведения расположены преимущественно парами, соседние пары разделяются интермедиями.

Прежде всего так образуется четырехголосная экспозиция (тт. *1—18*).

Голоса вступают от верхнего к нижнему. Ответ в Ми-бемоль мажоре, тональный, с требуемыми изменениями по правилам мажоро-минорной системы.

За ответом следует первая интермедия (тт. *9—10*).

После экспозиции вторая интермедия (т. *19—20*) в четырех голосах повторяет материал первой. Новые голоса (I и II) движутся преимущественно четвертями. Сохраняя принцип «узорчатого» голосоведения, вместе с мелодией III голоса они противостоят шестнадцатым нотам аккомпанемента в басу.

Средняя часть Фуги образуется из нескольких более мелких разделов.

В тактах *21—28* проходят два иноладовых проведения в виде темы и тонального ответа: трехголосное в фа миноре натуральном (эолийском) и четырехголосное в до миноре тоже эолийском.

В тактах *25—26* в связи с новым расположением тематического материала внесены малозаметные изменения в структуре противосложений.

В такте *25* между альтом и тенором образуются параллельные квинты, которые возникают и в дальнейшем каждый раз, когда первое противосложение идет выше второго.

Третья интермедия (тт. *29—32*) переводит к следующему разделу. Первые два такта этой интермедии повторяют основное тематическое построение (как тт. *9—10*), следующие два такта образуют новую секвенцию из двух звеньев, мотивно более близкую теме. Создающие еще один раздел такты *33—46* усиливают разработочный характер музыки. Они содержат три проведения в далеких тональностях, двух мажорных — в Си мажоре (тт. *33—36*) и Соль мажоре (тт. *37—40*) и, после двухтактовой интермедии (тт. *41—42*), в одной минорной — ре эолийском (с ми-бекаром) и фригийском (с ми-бемолем), в тактах *43—46*.

Одновременно с тональным удалением музыка «удаляется» и в отношении тесситурном, постепенно погружаясь в регистр, крайне низкий для всей Фуги в целом.

Так первое из отмеченных трех проведений начинается звуком си первой октавы (т. *33*). Темы же в Соль мажоре и ре миноре проходят уже в большой и малой октавах. Тему в ре миноре сопровождает I голос, не подымающийся выше звука до первой октавы. Всем этим достигается крайняя степень «разработочности» этого раздела. Завершается он интермедией, начатой в *47* такте.

Первые два такта ее (*47—48*) соответствуют основному построению (тт. *9—10*).

Затем (с *49* такта) начинается подготовка заключительной части. Постепенно характерный ритм интермедии, то есть движение ровными шестнадцатыми нотами, изменяется и исчезает. В это же время (тт. *51—53*) появляется неточное воспроизведение темы, которое содержит новые интервальные шаги, но сохраняет ритм ее первого такта, а затем и следующих мотивов.

В тактах *54—55* в I голосе проходит мелодия, уже очень близкая началу темы, образующая неполное проведение.

И наконец, после шестой, двухголосной интермедии (тт. *56—57*), повторяющей первую (тт. *9—10*), вступает последний раздел Фуги — заключительная часть (с т. *58*). Первое проведение в ней в III голосе с двумя противосложениями (тт. *58—61*) восстанавливает в главной тональности тему в ее основном виде.

Затем следует большая цепь стретт из двух звеньев (тт. *62—73*). В их основе — проведения в увеличении. В тактах *62—65* II голос проводит начало темы в фа миноре фригийском в увеличении (с небольшим ритмическим изменением в конце *65* такта), тогда как в IV голосе она проходит полностью в Ре-бемоль мажоре лидийском и ионийском.

В *66—67* тактах II голос заканчивает тему в точном ритме, одновременно IV голос (в т. *66*) начинает ее в увеличении в Ми-бемоль лидийском (со звуком ля-бекар), а продолжает в ми-бемоль эолийском (со звуками ре-бемоль, соль-бемоль, до-бемоль). Проведение это остается незаконченным и ограничивается первой половиной темы (тт. *66—69*). В последних двух тактах (*68—69*) оно сочетается с началом проведения в I голосе в си-бемоль эолийском, затем фригийском и дорийском (тт. *68—71*).

В тактах *72—73* дважды повторенному ля-бемоль-мажорному завершению темы в IV голосе контрапунктируют в I голосе отрывки из второй половины темы, сочетаемые в том же и II голосе с другими элементами из противосложений и интермедий.

Интермедия в тактах *74—75* в основном построена в четырехголосном изложении. Музыка первой интермедии (тт. *9—10*) пополнена в ней голосами гармонического значения.

Наконец, в тактах *76—77* начало темы в виде тонального ответа дважды произносится II голосом.

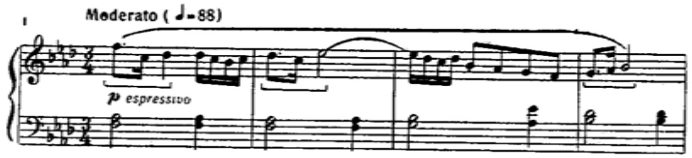
Продолжение ее (т. *78*) проходит в главной тональности в I голосе и в последующих двух тактах появляется импровизационное завершение: каждый из голосов ведет свой рисунок до устойчивого звука — терции, квинты, основного тона тонического трезвучия. Слияние их в аккорд венчает легко подвижное, как кружево, замысловатое «плетение» голосов и знаменует конец полифонического движения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 18

(*фа минор*)

Музыка Прелюдии отмечена чертами высокого интеллектуализма. Серьезное, возвышенно печальное размышление воплощается в протяжной, широкого дыхания мелодии, образующей господствующий на всем протяжении пьесы выразительный элемент. В поддерживающих мелодию гармонических голосах, особенно в первом разделе, преобладает плавный и мерный ритм.



Скупая гармоническая фактура наполнена напряженным ладово-функциональным развитием, в большой мере определяющим членение пьесы на разделы. Так, первые 27 тактов представляют движение в главной тональности от тоники до тоники, почти (см. т. *22*) без внутреннего кадансирования, на основе непрерывной смены функций.

Такой принцип гармонического течения в аккомпанементе дает возможность развитию протяжной, певучей кантилены, мелодической линии свободного, несимметричного строения. Широкая распевность сочетается в ней с декламационной живостью.

Текущие ее фразы неодинаковы по размерам. При этом величина их определяется не только лигами, объединяющими несколько мотивов, но и соотношением на расстоянии повторных ритмических отрывков.

Так, например, мотив, с которого начинается мелодия, —

своего рода ведущий, «головной», — встречается затем в тактах *2, 4, 11, 12, 14,* то есть на различных расстояниях между соседними повторениями его.

Поющий голос придает музыке лирический характер. Когда же в *15* такте в аккомпанирующих голосах взамен первоначального ритма возникают ровные четверти, являются полнозвучные трехголосные аккорды в низком регистре, а затем (тт. *19—22* и дальше) и мелодический бас самостоятельного значения. Музыка приобретает оттенок эпической силы и величия.

Словно под воздействием новых элементов преображается и мелодия, в ней исчезает пунктирный ритм, движение ее становится более прямолинейным, после чего островком света, солнечным лучом, прорвавшимся сквозь облака, голосом надежды, утешения и ободрения внезапно является ре-мажорное звучание (тт. *22—23*) [1]. Построенный на мелодических связях переход (тт. *24—27*) возвращает музыку к повторению первой фразы начального раздела.

Однако точного повторения не следует. Печальный колорит оказывается ослаблен. Лишь начало нового раздела (тт. *28—31*) Moderato come primo [2] (то есть сдержанно, как в начале) повторяет музыку первых четырех тактов Прелюдии. После этого несколько неожиданно движение переходит в Ми мажор — тональность «одноименную» к фа минору на основе равной терции: ля-бемоль энгармонически равен соль-диезу [3].

В начале этого эпизода мелодия опевает звуки тонического аккорда (подобно тактам *22—23*), что тем более подчеркивает трогательную мягкость следующего (тт. *34—35*) хроматизированного оборота.

Дальше (как и ранее, при возвращении из Ре мажора в фа минор) на основе мелодических связей через До-диез (Ре-бемоль) мажор (тт. *36—37*) движение приходит к основной фа-минорной мелодии, которая звучит теперь в басу (тт. *39—41*).

Однако предшествует ей фа-мажорный аккорд, гармонизована она хроматически идущими терциями, так что минорная природа ее оказывается завуалирована, и музыка приобретает значение Фа мажора мелодического.

Правда, в следующем такте (*42*) во II голосе появляется ля-бемоль. Но уже в *43* такте он переходит в ля-бекар фа-мажорного трезвучия, то есть переосмысливается в соль-диез (высокую II ступень Фа мажора). Такое же соотношение (через тональность си-бемоль минор, объединяющую фа минор и Фа мажор) повторяется еще в тактах *44—47*. Но особенно выразительно используется оно в заключении Прелюдии (тт. *47—50*). Благодаря предыдущим последованиям аккордов Ля-бемоль мажора и Фа мажора, и теперь ля-бемоль-мажорный аккорд, разрешающийся в фа-мажорный аккорд, приобретает значение сложного «энгармонического» созвучия. Нижний звук его

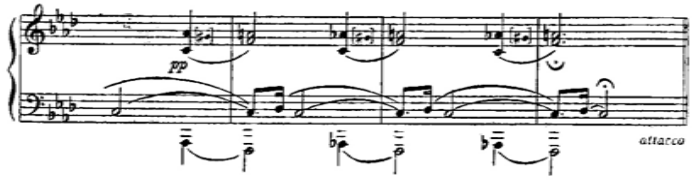
---

[1] Он напоминает некоторые обороты из оратории «Песнь о лесах».
[2] В нотах опечатка (c o n вместо c o m e).
[3] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

(ля-бемоль) является минорной медиантой к тонике фа, а верхний звук, записанный так же, как ля-бемоль, фактически имеет

47



значение соль-диеза, то есть II высокой ступени в Фа-мажоре, переходящей в ля, то есть III ступень его. Последование же в среднем голосе звуков ре-бемоль — до является разрешением неустоя в устой во всех трех тональностях (Фа мажоре, фа миноре и Ля-бемоль мажоре) и, таким образом, связывает их в единое целое.

Так обретенное в конце пьесы просветление находит особенно тонкое воплощение.

ФУГА № 18

(фа минор)

четырехголосная

Фуга построена на теме песенного склада в характере старинных русских крестьянских протяжных напевов, полных сосредоточенного раздумья, светлой мечтательности и стойкой надежды.

Тема эта распевается на всем протяжении фуги, продолжаясь в интермедиях и обновляясь в проведениях. На основе ее возникает, течет, развивается многоголосная музыка, своеобразно использующая принципы русского подголосочного пения.

И здесь, как и в Фугах № 4 (ми минор), № 10 (до-диез минор), № 14 (ми-бемоль минор), рождается образ народа — великодушного и мудрого, мечтателя и созидателя.

Тема написана в эолийском ладе, однако без II ступени, что допускает также «фригийскую» трактовку ее. Минорный характер лада проявляется главным образом в начальных звуках, следующих по тоническому трезвучию. Дальнейшее движение, начиная с *3* такта, протекает в пределах верхнего тетрахорда, чем «минорность» темы значительно смягчается. Характерно движение на кварту от IV к VIII натуральной ступени[1], как и в Фугах № 4 и 14.

В теме преобладают крупные полнотактовые и полутактовые длительности, что обусловливает плавность ее развертывания. Многие из них падают на сильные (первые) доли, это

[1] См. стр. 32—33.

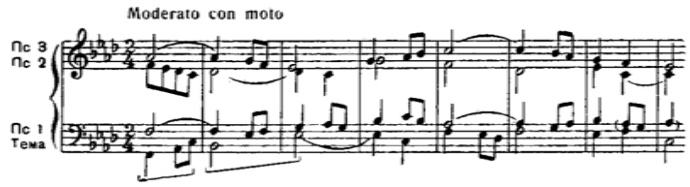
создает твердость, но и равномерность акцентуации, общую решительность движения. Последняя усиливается еще и преобладанием квартовых соотношений в мелодическом остове темы.

Лишь в двух местах встречаются более мелкие длительности. Фигура из двух восьмых в *5* такте, помещенная в его слабой половине, воспринимается прежде всего как вспомогательная и нижняя камбиата, опевающие верхнюю тонику. В дальнейшем, в конкретных условиях многоголосия, они приобретают различный смысл. Также и восьмые из *1* такта, кроме своего основного значения гармонических звуков тоники, носят еще и оттенок вспомогательных нот, окружающих следующую субдоминанту, образуя излюбленный Шостаковичем мелодический оборот[1].

В теме сливаются последний звук предыдущего и первый звук последующего мотивов, и вся она образуется как единое семитактовое построение.

Ответ проводится без изменения звукоряда, в тональности до. Отсутствие в нем II ступени позволяет определить его лад лишь по противосложению. Сохранение основного звукоряда пьесы без введения случайных знаков приводит к образованию фригийского лада. В противосложении гораздо больше восьмых. Почти во всех (кроме двух) тактах его применена фигура из четверти и двух восьмых, которая впоследствии станет преобладающей.

В результате в каждом такте фиксируются два основных созвучия на первой и второй четвертях и вспомогательный звук (или — в многоголосии — вспомогательное созвучие) мелодического значения — на последней, четвертой восьмой каждого такта. Здесь чаще всего возникают проходящие, вспомогательные и камбиаты, создающие легкие толчки к последующим устойчивым ударным долям такта.



Сочетание ответа с противосложением обнаруживает особенность, которая сыграет еще важную роль в дальнейшем. Заключается она в большом числе «пустых» интервалов, то есть чистых квинт и октав, а также кварт.

Возникает нечто вроде «гармонического голода» — напряженное ожидание сгущения фактуры. В дальнейшем течении Фуги оно то ослабевает, то усиливается.

[1] Встречается он, например, в фуге из Фортепианного квинтета, в начале разработки Первой части Пятой симфонии и других случаях.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Заметное значение «пустых» созвучий сохраняется и в наступающей после ответа первой интермедии (тт. *16—22*), в которой нет октав, но есть унисоны. Трехголосным (!) однозвучием[1] начинается третье проведение (т. *23*), в дальнейшем течении которого происходит перелом: являются трезвучия и даже септаккорды. Напротив, пустые звучания становятся редкими, их характерная окраска мало заметна.

В следующем затем, четвертом проведении (тт. *30—37*) новое (третье) противосложение то дополняет прежние голоса (например, прибавляет терцию к первому трехголосному однозвучию, септиму — на первой доле второго такта темы), то удваивает один из них (например, си-бемоль в третьем такте, ре-бемоль — в четвертом), растворяя звучность.

В дальнейшем в простых проведениях это соотношение насыщенной и разреженной ткани сохранится и приобретет новые оттенки благодаря перестановке голосов. Кроме того, существенным явится и то, что параллельные кварты, впервые образуемые первым и вторым противосложениями в экспозиции (в тт. *28—29* и затем в *35—36*), в тех случаях, когда первое противосложение окажется выше второго, превратятся в параллельные квинты (например, тт. *54—55;* крайние голоса).

В результате в рамках инвенционно полифонического движения воссоздается дух подголосочного склада музыки с его вольным принципом многоголосия. Образуется импровизационное чередование унисонов, образованных слившимися голосами, и их разветвлений в различные сочетания, преимущественно консонирующие.

Тот же принцип подголосочной полифонии сохраняется и в интермедиях и, как будет видно дальше, особенно своеобразно осуществится в стреттах.

Большие размеры интермедий содействуют неторопливости и плавности движения.

В тесситуре преобладают средние регистры в рамках хоровой звучности, за пределы которой голоса почти не выходят.

Фуга ясно членится на обычные для Сборника разделы[2].

Экспозиция (тт. *1—37*) содержит по числу голосов две пары проведений. Разделяющую их интермедию образует восходящая по секундам двухголосная секвенция из двух звеньев. Те же два голоса лежат в основе первой половины (тт. *38—43*) второй интермедии, образованной уже не секвенционными, а свободными голосами.

В обоих случаях (в двухголосном и четырехголосном сложениях) принцип создания многоголосия тот же, что и в проведениях. В результате интермедии служат продлению проведений.

[1] Однозвучие — одновременное звучание нескольких звуков одного и того же названия (одинаковой или разной высоты).

[2] См. стр. 223—225.

Вторая же из них в следующих затем тактах (*44—48*) подготовляет новый раздел, который начинает среднюю часть Фуги. Его образуют чередуемые третьей интермедией две пары проведений (три трехголосных и одно четырехголосное) в квартово-квинтовом соотношении, в иноладовых (мажорного наклонения) тональностях (тт. *49—91*).

Первая пара содержит проведения в Ля-бемоль миксолидийском (тт. *49—56*) и Ми-бемоль миксолидийском (тт. *56—63*). Применение низкой миксолидийской септимы продиктовано стремлением сохранить чистую кварту между IV и VII ступенями при переходе от второго к третьему такту темы.

Третья интермедия (тт. *64—76*) повторяет вторую, сохранив и переставив три голоса (второй, третий и четвертый, ставшие теперь третьим, первым и вторым: II=III, III=I, IV=II) с некоторыми небольшими вариантами.

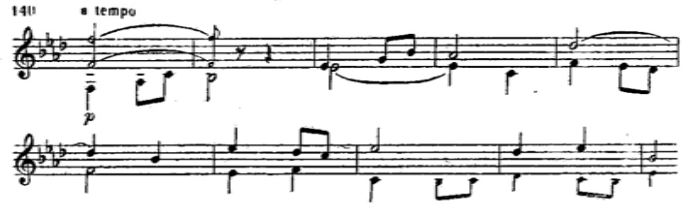
Вторая пара проведений этого раздела (тт. *77—91*) проходит в Ре-бемоль миксолидийском и Соль-бемоль миксолидийском, углубляя субдоминантовую сферу.

Отход от главной тональности продолжается и в следующей затем большой интермедии (тт. *91—106*). Начатая так же, как основные интермедии, и с перестановкой голосов по сравнению со второй, она затем развивается по-новому: в одном из чередующихся голосов все время сохраняется господствующий в Фуге ритм, но разнообразится мелодический рисунок образующих его нот.

В результате следующий раздел оказывается построен в тональностях, особенно далеких от главной.

Его составляет пара проведений в соотношении темы и ответа: в ми эолийском (тт. *107—114*) и си эолийском (тт. *114—121*). Так этот раздел восстанавливает основное ладовое наклонение Фуги, однако в неродственном строе.

Задачу возвращения в главный строй решает следующая (пятая) интермедия (тт. *121—139*). Как и предыдущие две, она членится на две неразрывно связанные части. В первой из них с перестановкой голосов воспроизводится строение второй интермедии. Во второй части появляется относительно новый материал. Здесь он отличается повышением тесситуры, а затем и разрежением фактуры. Звучность становится более прозрачной и словно истаивает. Начало заключительного раздела (т. *140*, a tempo), построенного на стреттах, служит ее обновлению, однако не сразу, а постепенно.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В первой двухголосной стретте тема вступает на расстоянии двух тактов (в тт. *140* и *142*) во II голосе (точнее — передаваясь из III во II голос) в фа эолийском и затем в I голосе в Ми-бемоль миксолидийском, то есть в двух основных ладах, в которых она проводилась в предыдущих разделах Фуги.

Возобновляется противопоставление ладов, выбор из которых должен быть произведен окончательно.

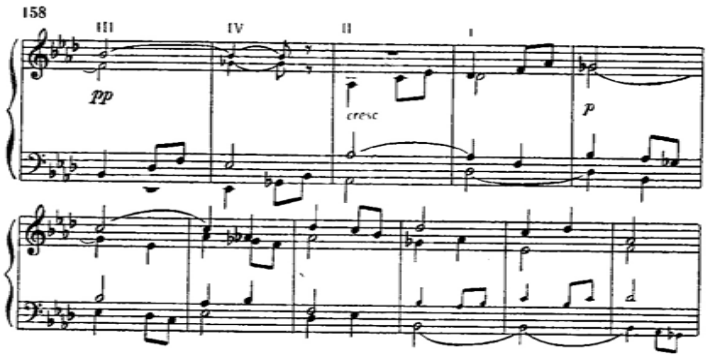
Использование ранее примененных особенностей многоголосия подголосочного типа создает новое впечатление, так как осуществляется теперь в стреттном построении: тематическое насыщение, каноническое проведение темы не создает специфического напряжения благодаря тому, что контрапункт оказывается в известной мере разрежен «пустыми» звучаниями. Уже вступление второго имитирующего голоса (т. *142*) происходит на унисоне, на сильных долях *146* и *148* тактов оказываются чистые октавы. Последняя, впрочем, находится за пределами темы, в начавшем стретту голосе и служит переходом к двухголосной интермедии (тт. *150—157*), в которой повторяется материал первой интермедии (т. *16—22*) с перестановкой голосов.

Интермедия эта подводит к кульминационной точке Фуги — четырехголосной маэстральной стретте, содержащей вступления голосов на кварту вверх и квинту вниз на расстоянии одного такта.

В стретте этой заключена квинтэссенция композиционных особенностей Фуги (тт. *158—168*).

На основе общего звукоряда с пятью бемолями все голоса последовательно проводят тему в тональностях си-бемоль эолийский, ми-бемоль дорийский, Ля-бемоль миксолидийский и Ре-бемоль ионийский. Впервые тема проходит в ионийском ладе и включает при этом ход на увеличенную кварту (тт. *162—163*).

Ладовое и интонационное напряжение создается постепенно, будучи завоевано в процессе развития мелодического движения.



Римские цифры обозначают номера голосов и выставлены там, где эти голоса вступают с проведением темы.

Второй из вступающих голосов (по тесситуре четвертый) образует с ранее вступившим октаву (т. *159*); третий из вступающих (по тесситуре — второй) образует с двумя ранее вступившими унисон и октаву (т. *160*). И, наконец, четвертый из вступающих голосов (по тесситуре — первый) образует с тремя ранее вступившими голосами «пустое» двузвучие, состоящее из квинты и октавы (т. *161*).

Вступившие голоса (III+IV в тт. *159—160*; IV+II в тт. *160—161*) образуют на сильных долях «скрытые» (но очень ясно слышные) параллельные октавы.

И только постепенно созвучия начинают наполняться «густыми» интервалами, образуя септаккорды, а также и другие насыщенные сочетания. Завершается эта уникальная стретта застывшей в басу тоникой си-бемоль минора эолийского, в котором проводил тему начавший стретту тенор. Верхние голоса составляют ре-бемоль-мажорное трезвучие (т. *168*).

Образуется субдоминантовый септаккорд IV ступени фа минора, подготовляющий заключение формы.

Бас переводит IV ступень фа минора в I на основе фригийского звукоряда.

Возникающий органный пункт на тонике фа минора (тт. *169—184*) служит основанием новой трехголосной стретте (тт. *169—177*). Расстояние между вступлениями голосов теперь сжимается еще больше: в первой стретте (тт. *140—149*) оно было величиной в два такта, в маэстральной стретте (тт. 158—*168*) — в один такт, теперь становится в полтакта.

Изменены и интервалы вступления, что приводит к образованию трехголосного симметричного канона с применением двойного контрапункта дуодецимы.

В результате образуются новые и наиболее разнообразные созвучия по сравнению с предыдущими, которые возникали как в проведениях, в том числе стреттных, так и в интермедиях.

В тактах *178—191* проходит седьмая, по существу — последняя интермедия. Сперва (тт. *178—181*) ее I, II и III голоса повторяют начальные такты второй интермедии (тт. *38—41*), однако теперь — на тоническом органном пункте в басу. Затем движение обновляется, уподобляясь завершению пятой интермедии (тт. *121—139*, перед стреттным отделом), звучность смягчается, разряжается, переходит в более сдержанный средний регистр (авторская пометка в т. *186—dim.*).

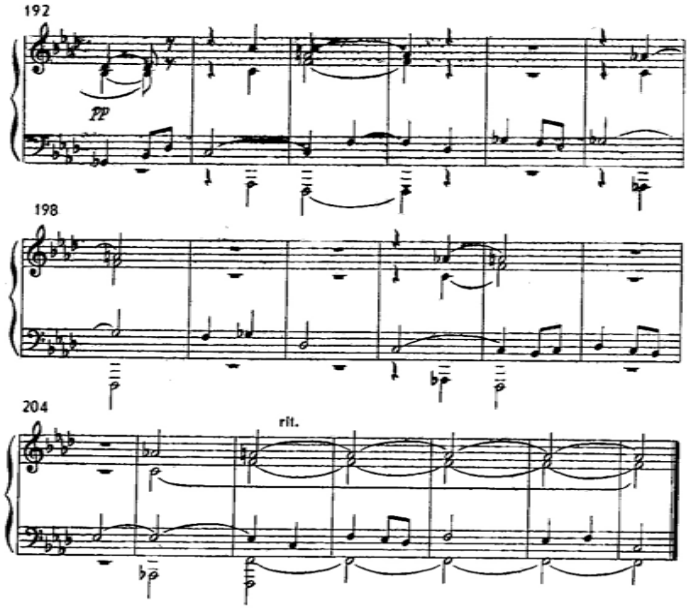
Все это подводит к последнему полному проведению в III голосе (тт. *192—200*), звучащему словно издалека (на пианиссимо).

Проведение это написано в Соль-бемоль лидийском. Сопровождает тему не удержанное противосложение, а аккордовое последование, заимствованное из окончания Прелюдии. Вторая половина темы оказывается в положении внутреннего подголоска, который звучал в конце Прелюдии, подголоска, теперь распетого гораздо шире и свободнее.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Появление аккордового последования вызывает и некоторые ритмические изменения в теме (расширение на одну четверть четвертого и сужение пятого звуков).

Твердое ладовое значение аккордов постепенно превращает основные опорные звуки темы (соль-бемоль и ре-бемоль) в под-



чиненные фа-минорному трезвучию ступени: вторую фригийскую и шестую.

Разрешение этих звуков в таком смысле наступает в *201* такте, когда ре-бемоль переходит в до — доминанту Фа мажора и минора, квинту их тонического трезвучия.

Так конец Фуги повторяет смысл многоголосного склада, встретившегося в конце Прелюдии [1], с той разницей, что подголосочный звук оказывается распет на основе не двух ступеней (VI и V), а гораздо шире — на основе всего верхнего тетрахорда мелодического мажора или натурального минора, к тому же и в ритме не порывистом (пунктированном), но плавном и умеренном.

Мелодия приобретает черты величия и мощи. Лирическое объединяется с эпическим. Рождается образ слияния личного и общего, глубокого внутреннего единства художника и его народа.

---

[1] См. стр. 144.

ПРЕЛЮДИЯ № 19

(*Ми-бемоль мажор*)

Кажется, что два мира сталкиваются в музыке этой Прелюдии — минувшее и грядущее, мрачная и властная окаменелость отжившего свой век и прелестная игра жизни младой, растущей и крепнущей.

Два музыкальных материала чередуются и противопоставляются один другому. Объединяясь в конце в одновременном звучании, они оказываются способны образовать не единое целое, но лишь сосуществование не сливающихся противоположных элементов.

В начале излагается музыка аккордово-хорального склада, тяжелозвучная и эмоционально застылая, как громоздкое здание.

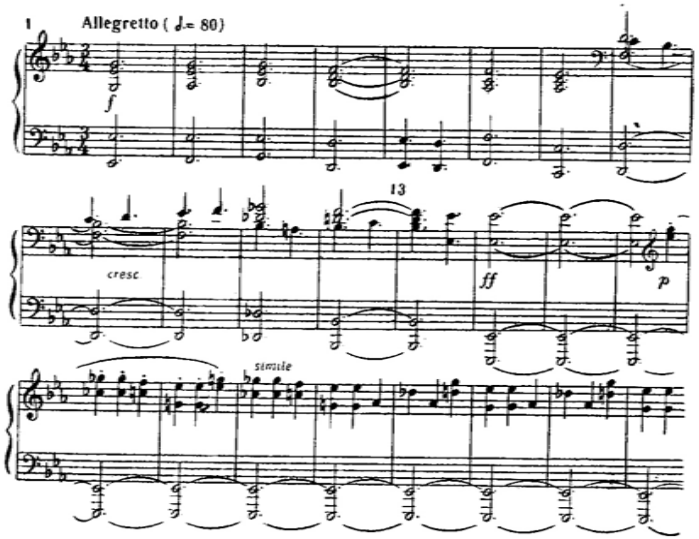
Словно наполняющим его пением звучит внутри аккордов твердый распев непреклонного значения, как нерушимый постулат, властно подчиняющий себе и не допускающий возражений (тт. *1—16*).

И тогда максимально резким контрастом врывается второй из основных разделов. Меняется фактура. Протянутый тонический звук в басу остается слабым отголоском предыдущего движения, лишь подтверждающим то, что различные образы не только противостоят друг другу, но и находятся рядом.

На его фоне в высоком регистре появляется новый музыкальный материал, двухголосного (местами одноголосного) строения, распевного (с широкими лигами) и вместе легкого (стаккато) звучания. Его трехдольное строение контрастирует замаскированному двухдольному метру предыдущего хорала.

Но главное отличие заключается в структуре, характере и смене мотивов, образующих новую мелодию. Небольшие, то двухтактовые, то однотактовые, они создают гибкое, непрерывно изменчивое чередование разнообразных чувств и их оттенков. Просто веселая или дразнящая шутка, обида, жалоба, утешение, смелость, сомнение, скромность, задор, стыдливость, удивление, находчивость, растерянность, стойкость сменяют друг друга живо, естественно и непосредственно.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Богатство оттенков достигается всего более средствами ладового разнообразия. Уже первый мотив (тт. *16—18*) содержит в мелодии последование четырех звуков в пределах большой терции в процессе движения от III к I ступени Ми-бемоль мажора (обозначенных как соль — соль-бемоль — фа — ми-бемоль).

Затем начинают «играть» миксолидийская септима (ре-бемоль) и другие элементы одноименных ладов (тт. *21—39*). Созданное противопоставление развивается в последующем варьировании обоих основных разделов.

В тактах *40—65* повторяется музыка из тактов *1—16,* но обновленная — несколько мягче *(mf)*, менее устойчиво благодаря появившимся отклонениям. Постепенно она обретает свой первоначальный облик, воплощенный в схожем кадансе еще более широкого расположения.

Изменяется при повторении и музыка второго раздела (тт. *70—88*). Перенесенная в более низкий регистр, она звучит словно шепотом. В ней появляются оттенки удивления и робости. Заканчивается она вопросительным ожиданием, застыв на звуке ля-бекар (си-дубль-бемоль) — локрийской доминанте.

Затем начинается сближение обоих основных тематических элементов. В тактах *89—112* тяжелая поступь хорально-аккордового склада понемногу завершается прочной остановкой на тонике в глубоком регистре.

В то же время внутри аккордов течет измененная мелодия второго тематического материала, также — однако, своим путем — приходящая к тонике.

Мелодия эта постепенно покоряется Ми-бемоль мажору. Все же отклоняющиеся от него звуки до-бемоль и ля-бекар все время выделяются и «расцвечивают» лад. Особенно это касается звука

соль-бемоль, который в конце придает тональности ми-бемоль минорное наклонение.

Кажется, что на этой общей основе происходит объединение контрастирующих начал. Но в следующей затем коде возникают эпизоды иного значения.

В тактах *113—116* хорал в удвоенном двухголосном складе проходит в сложном переменном ладе: гармоническом Си мажоре и мелодическом ми миноре, который является «одноименным» к Ми-бемоль мажору[1], отдаленно подготовляя лад фуги.

Дальше происходит новое (последнее) сочетание обоих тематических элементов. В верхнем голосе (тт.*117—133*) сохраняется достигнутая ранее терция лада (соль), в то время как в другом голосе тоника ми минора (равная фа-бемолю, то есть пониженной II ступени в Ми-бемоль мажоре) через ре (вводный тон Ми-бемоль мажора) в тактах *121—126* переходит в такте *127* в ми-бемоль, и, таким образом, хоральная музыка окончательно останавливается на тонической терции главной тональности.

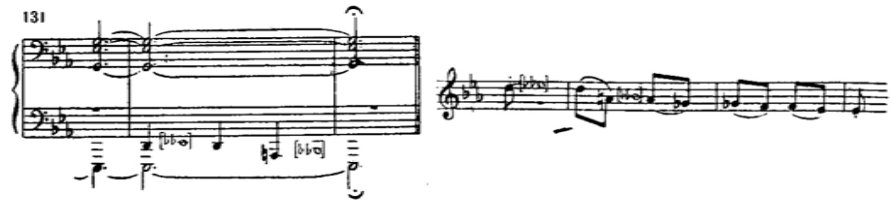
Мотивы же второго тематического материала сразу (тт. *116* и дальше), еще на фоне тонической терции ми минора, вступают в Ми-бемоль мажоре мелодическом.

Когда же в хорале застывает ми-бемоль-мажорная терция, подвижный мотив также останавливается на квартовых интонациях тонического значения — ля-бекар — ре (си-дубль-бемоль — ми-дубль-бемоль). Возникает сложная тоника неполно изложенного лада. Образуется «мажорное» трезвучие из звуков ми-бемоль — соль — си-дубль-бемоль — ми-дубль-бемоль.

Его «минорным» предшественником следует считать орнаментированное нисходящее арпеджио во второй пьесе вокального цикла Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» («Заботливая мама и тетя»).

В обоих случаях звуки си-дубль-бемоль и ми-дубль-бемоль записаны как ля-бекар и ре.

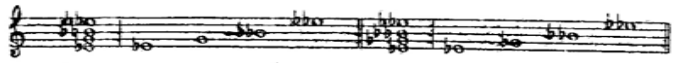
В Прелюдии устойчивость этой тоники означает не уравновешенность составляющих ее элементов, но, напротив, постоянное противоречие между ними, не слияние, но одновременное независимое сосуществование различного, в котором покой образует лишь один из его моментов. Такое раздвоение тоники



Отрывки из Прелюдии (окончание) и из мелодии второй пьесы вокального цикла.

[1] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Схемы их гармонической основы (тонические трезвучия).

свидетельствует о невозможности органичного сочетания ее элементов.

Явление раскололось.

Так второй тематический материал разделился на две части: одна объединилась с хоральной музыкой, слилась с ее ладовым строем, другая осталась самостоятельной.

Старое и новое причудливо смешались...

Сложность ладового развития нашла свое продолжение в Фуге.

ФУГА № 19

(*Ми-бемоль мажор*)

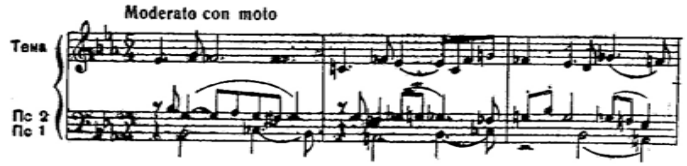
трехголосная

Лаконично построенная Фуга отличается единым характером, выраженным притом особенно прямолинейно. Характер этот ясно определяется уже темой — сильной и решительной, исполненной грубого натиска, вызывающей дерзости.

Тема использует неширокий — от VI до III ступени лада, — однако сложный по строению звукоряд, расположенный вокруг тоники (то есть неполный гиполад) [1].

Лежащий в его основе лад имеет переменное значение, сочетая признаки Ми-бемоль мажора и «одноименного» с ним ми минора [2]. Лишь в конце темы перевес Ми-бемоль мажора осуществляется путем включения элементов ми-бемоль минора (соль-бемоль — фа).

Поддерживающее тему первое противосложение, образованное из мотивов хроматического строения, сохраняет ладовую переменность. И лишь соединение темы с двумя противосложениями, из которых второе также хроматизировано, благодаря



[1] Неполный (уже октавы) — не со всеми ступенями. Гиполад — лад, опирающийся на звукоряд с тоникой в середине.

[2] См. стр. 210—211. Этим он напоминает начало I Концерта для виолончели с оркестром Шостаковича, а также лад второго тематического материала из Прелюдии.

трехголосному звучанию приобретает одноладовое значение, устанавливая господство мажорной тоники.

При этом лад остается весьма сложным и содержит по сравнению с натуральным мажором ступени более низкие и более высокие. Их приближение к звукам тонического трезвучия создает очень острое тяготение неустоев, притом в противоположных направлениях.

С некоторым изменением его интервалики и ритмики интермедии сохраняют и развивают противопоставление первого наиболее решительного мотива темы и сопровождающих его хроматизированных контрапунктов.

Своеобразные ладовые свойства остаются специфическим признаком Фуги на всем ее протяжении. Создаваемый ими резкий, нарочито грубый характер музыки несколько подчеркнут сравнительно низкой тесситурой звучания — не выше ноты соль второй октавы.

Проведения, как обычно в Сборнике, следуют преимущественно попарно.

Экспозиция содержит три проведения, разделенные интермедией первой (тт. *7—10*). Вторая интермедия (тт. *14—18*), сохраняя строение первой, добавляет третий голос и расширяет размеры на один такт, подготовляя следующий раздел (тт. *19—34*).

Он содержит две пары проведений в иноладовых (минорных) тональностях.

Сперва тема проходит в осложненном до миноре и соль миноре (тт. *19—24*). После третьей интермедии (тт. *25—28*), которая в трехголосном изложении структурно повторяет первую (тт. *7—10*), следует пара проведений в фа миноре и си-бемоль миноре — также иноладовых тональностях, но поворачивающих развитие в субдоминантовую сферу.

Следующая затем четвертая интермедия (тт. *35—39*), в первых тактах сохраняющая принятую структуру, подводит движение к Ми мажору. В Ми мажоре, энгармонически равном Фа-бемоль мажору, то есть в тональности углубленной, «неаполитанской» субдоминанты, проходит еще одно проведение, подготовляющее заключительную часть (тт. *40—42*).

Ми минор, которым завершается это проведение, является одноименным к предыдущему Ми мажору по равной тонике и Ми-бемоль мажору по равной терции. Последнее обстоятельство позволяет в следующей, пятой интермедии почти сразу же перевести движение в главную тональность, в которой (т. *46*) начинается заключительная часть Фуги.

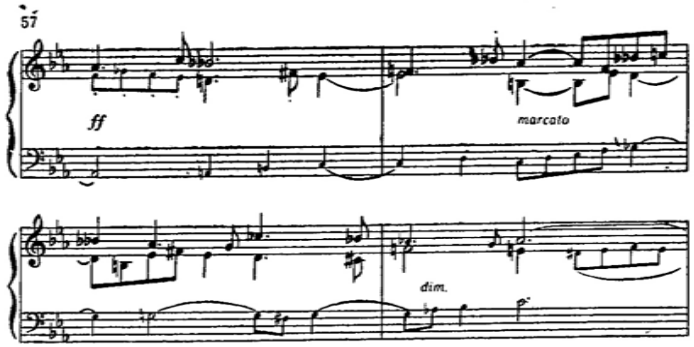
В ее основе две стретты.

В тактах *46—49* III и II голоса проводят тему соответственно в Ми-бемоль мажоре и Си-бемоль мажоре на расстоянии двух четвертей. Свободный I голос пополняет ритм стретты.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

При тактовом строении в $^5/_4$ возникает своеобразная полиритмия (и даже полиметрия), производящая впечатление особенной подтянутости и дисциплинированности движения, его ритмической скованности. Твердый, можно сказать, жестокий характер темы подчеркивается еще более.

Расширенная (растянутая до семи тактов) интермедия (тт. *49—56*) приводит к следующей стретте, образующей высшую кульминацию (*тт. 57—60*).



Тема проходит в I и II голосах, также на расстоянии двух четвертей, однако в необычном интервале вступления.

В то время как I голос проводит тему в Ля-бемоль мажоре, то есть субдоминантовой тональности, вступающий за ним II голос проводит ее на расстоянии т р и т о н а — в Ре мажоре, то есть вводно-тоновой тональности к Ми-бемоль мажору. При этом, однако, благодаря ладовым особенностям темы, в сочетании имитирующих друг друга голосов резких созвучий не образуется, возникает лишь необычное последование их.

Логическому сцеплению голосов содействует свободный бас, который играет решающую роль в подведении всего движения к фа минору [1].

В фа миноре проходит следующее проведение, сопровождаемое свободными голосами (тт. *61—63*).

В отличие от удержанных противосложений, мелодика новых, свободных контрапунктов сглажена, ладовая острота в ней заметно притуплена. Этим знаменуется спад в развитии формы. Музыка начинает тяготеть к успокоению, которое наступает в следующей затем коде.

Кода (тт. *64—72*) объединяется органным пунктом на тонике, время от времени опеваемой сверху и снизу.

Вместе со свободным противосложением во II голосе органный пункт несколько смягчает облик темы, проводимой в главной тональности в I голосе (тт. *64—66*).

[1] По необычному характеру контрапункта в этой стретте много общего со стреттами из Фуги № 15 (Ре-бемоль мажор).

За этим последним проведением темы в полном объеме следуют ее отдельные мотивы. Дважды проходит начало ее в I голосе (тт. *67—68* и *68—69*), в то время как во II голосе повторяется один и тот же мелодический оборот. При этом VI гармоническая ступень (до-бемоль) сменяется более спокойной VI натуральной (до-бекар).

Бурный характер музыки умеряется. Лишь появление в басу третьего мотива темы, который зацепляет фа-бемоль (ми-бекар), а с другой стороны, звучание фа-диеза во II голосе последний раз напоминают о тех резких путях, которыми все мелодические линии пришли к устойчивым звукам заключительного тонического трезвучия.

И все же завершение Фуги представляется недостаточно определенным. Остается не вполне ясным: в какой мере устойчиво и прочно достигнутое успокоение?

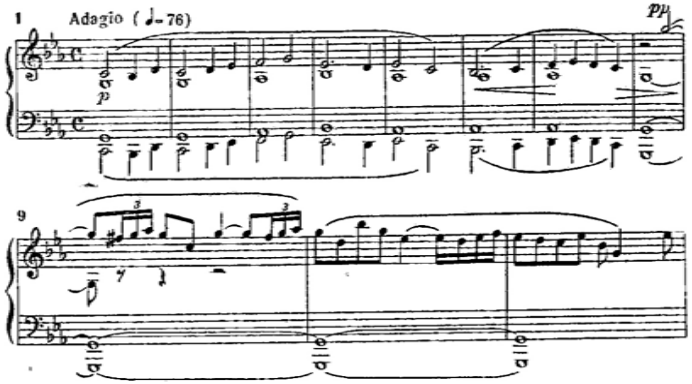
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 20

(*до минор*)

Прелюдия построена на антифонном противопоставлении голосов «общины» и «одинокого человека». Вопросам хора отвечают реплики солиста, возникает драматичный диалог [1], картина строгого суда.

Начинает хорообразная музыка особого четырехголосного склада. Образуется он из удвоенного двухголосия: I и IV голоса движутся параллельно на расстоянии двух октав, II и III — на расстоянии октавы. Создается звучность сдержанная, мужественная, несколько суровая.



Крайние голоса более подвижны, им поручено ведение основной мелодии. Средние голоса сопровождают их дополняющими звуками ровной длительности, по такту каждая. Напев крайних голосов широко эпичен, чему содействует опора на натуральный эолийский лад и мерный ритм. Остановка на доминанте (т. *8*) придает ему значение ясно и требовательно сформулированного вопроса.

[1] Впервые такое последовательное соотношение образных и композиционных элементов встретилось у Шостаковича во II квартете («Речитатив»).

Ответом на него служит «высказывание солиста» (тт. *8—15*), вступающего в высоком регистре.

Новая мелодия ткется из нескольких фраз. Объем их различен, ритм разнообразен, отчего музыка приобретает декламационные черты. Завершаются фразы окончаниями, сильными в начале и конце мелодии и слабыми в середине ее, музыка несет черты то более сдержанные, то несколько жалобные. Останавливается мелодия также на доминанте, что сообщает и этой остановке выжидательный характер (т. *15*).

Вновь вступает хор (т. *16*). Мысль его развивается и течет иначе, чем в первый раз. Новое направление избирается сразу. По сравнению с началом, музыка становится более подвижной, диапазон шире, появляются обогащающие лад интонации, захватывающие ступени, далекие для до эолийского.

Сочувственное волнение словно выводит из состояния душевного равновесия, «сдвигает» тональность, и вся фраза оканчивается на тоническом трезвучии Ми-бемоль мажора.

Вторая реплика солиста (тт. *28—38*), подобно первой, сохраняет в целом характер трогательного признания, однако разнообразит и обогащает его новыми чертами.

Мелодика становится более страстной и подвижной, появляется активный пунктирный ритм. В соединении с прежде встретившимся несколько раз триольным предиктом он придает высказыванию все больше настойчивости.

Движение концентрируется на звуке ми-бемоль. От него же начинается следующая фраза хора (т. *38*). Склад музыки теперь изменяется, внутреннее равновесие голосов нарушается, соотношение элементов преобразуется. Мелодия крайних голосов утраивается, тогда как средний голос остается одиноким, однако более самостоятельным. Пение становится выразительнее: как будто волнение проносится по рядам поющих. И лишь в самом конце этого эпизода (т. *45*) восстанавливается покой и равновесие — на устойчивом трезвучии голоса приходят в первоначальное соотношение.

Новая краткая фраза (тт. *45—46*) приводит к тонической терции ми-бемоль минора — звучность многоголосия омрачается.

Также краткая и более спокойная, но по-прежнему печальная реплика солиста (тт. *47—49*) придает этой терции неустойчивое значение.

Еще один сочувственный отклик хора останавливается (т. *52*) на звуках си-бемоль — фа, предполагающих дополнение их минорной терцией, поскольку именно она (ре-бемоль) звучала перед этим.

Но неожиданно в партии солиста появляется ре-бекар. Мажорным светом озаряется его пение, хотя в хоровых созвучиях является терция ре — фа-диез (т. *54*), подразумевающая наступление соль минора.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Однако здесь происходит еще более важный перелом: не в звуках солиста, не способного преодолеть тяжесть гармонии, а в самой гармонии, в голосах хора звучит мажорный терцовый тон си-бекар (т. *55*).

Рождается новое волнение: разрешение грозит наступить в до миноре, будто ничто не принесет искупления.

И тогда последнему ожиданию приговора, последней вопросительной интонации — доминантному звуку перед заключительной тоникой — отвечает окончательное решение: в хоре голосов звучит до-мажорная тоника, течение мелоса наполняется светлым счастьем и новой надеждой.

Выразительность и красота последнего раздела Прелюдии (тт. *47—59*) — движения от ми-бемоль минора — через си-бемоль минор, Си-бемоль мажор, соль минор, Соль мажор, до минор — к До мажору — не могут быть разъяснены словами.

ФУГА № 20

(*до минор*)

четырехголосная

Содержание Фуги в большой мере связано с образами Прелюдии. Тема, а за ней и вся Фуга заимствуют начальный мотив Прелюдии с его эпической распевностью, что находит свое дальнейшее развитие в спокойном и уверенном, плавном и могучем течении полифонической музыки.

Тема написана в эолийском ладе и захватывает звукоряд небольшого объема: кварта выше и секунда ниже тоники.

Начинается тема тоникой и последующим опеванием ее обеими соседними ступенями — верхней и нижней. Затем следует новый характерный мотив — ход на кварту вверх, одновременно отдаляющийся от тоники и вместе с тем усиливающий притяжение к ней.

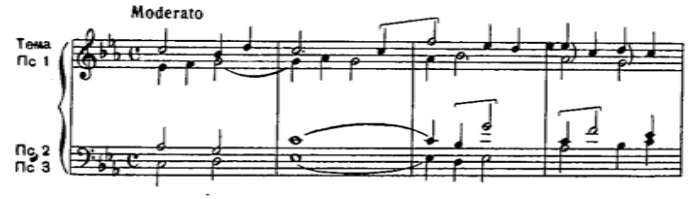
Рождается протяжный, внутренне напряженный, полный большой мелодической потенции упругий распев, способный длить музыку и дальше, когда вступает ответ, перехватывающий инициативу движения.

Ответ, в начале реальный, также в эолийском ладе доминантовой тональности (со звуком ля-бекар в т. *5*), заканчивается во фригийском ладе (ля-бемоль в т. *8*), восстанавливая трехбемольный звукоряд.

Первое противосложение, как и последующие, пополняет тему консонирующими созвучиями и правильными задержаниями. Гармоническое полнозвучие сочетается с мерным ритмом: непрерывным движением четвертями.

Именно заполнение ритма создает в отдельных местах противосложения своеобразие интонаций. Так, синкопическая остановка на второй доле в конце второго противосложения при

скачке на кварту (например, т. *16*, звук фа, в III голосе) делает эту долю сильной, а предыдущую сильную (звук до) — предиктом к ней, что создает характерную несимметричность построения и еще более содействует текучести музыки.

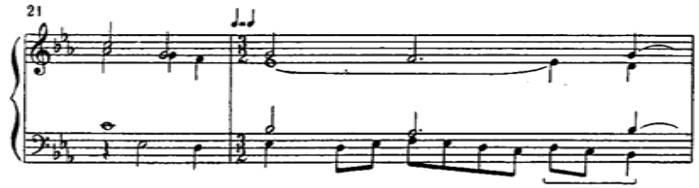


Соединение темы с тремя удержанными противосложениями образует ряд трезвучий и лишь два септаккорда с правильно задержанными и разрешенными септимами, отчего в образном строе музыки создается специфическое ощущение нравственной чистоты и строгости. Последование же созвучий вне гармонически функциональной логики рождает размеренность, ровность, неторопливую величавость движения.

Оттенок архаичности усиливается параллельными квинтами в последнем такте тематического построения.

Интермедии весьма самостоятельны. Это проявляется и внешне: их обширные размеры в большинстве превышают размеры проведений. Связь их с проведениями выяснится позднее (см. стр. 164).

По характеру интермедии значительно отличаются от проведений прежде всего неравноправием голосов, из которых один имеет ведущее значение, тогда как другие выступают главным образом в виде его сопровождения.



Солирующий голос отличается подвижностью, преобладают в нем восьмые, его основной мотив занимает 10 четвертей, опираясь на переменный такт, и образует звено секвенции.

Завершается каждое звено характерно русским дактилическим ритмом окончания.

В результате каждая интермедия воспринимается как оживляющий движение, ободряющий приток сил.

До стреттного отдела членение на разделы опирается на единый принцип: каждая пара проведений отделяется от следую-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

щей пары большой интермедией, образуя самостоятельный раздел, или сочетается вместе с другой парой в более крупное построение.

Первые две пары проведений вместе с промежуточной интермедией составляют правильную четырехголосную экспозицию с «охватывающим» порядком вступления голосов (III, II, I, IV), то есть от средних к крайним.

Разделяющая их двухголосная интермедия (тт. *9—12*) содержит два звена секвенции, восходящие на секунду. Вторая же, четырехголосная интермедия, следующая после проведения в IV голосе (тт. *21—25*), напротив, содержит два звена секвенции, нисходящие на секунду, и еще один такт, подготовляющий движение в новую тональность (т. *25*).

Основу следующего большого раздела (тт. *26—47*) образуют иноладовые проведения.

В тактах *26—33* тема проходит в Ми-бемоль мажоре (ионийском) и Си-бемоль мажоре, который завершается ладовой модуляцией и переходит в си-бемоль эолийский (в тт. *32—33*).

Введение третьего и четвертого бемолей заранее подготовляет новые тональности, что фиксируется в следующей, третьей интермедии (тт. *34—39*).

Начало ее представляет секвенцию из двух звеньев, восходящую на секунду. Последние два такта непосредственно подводят к проведению.

Будучи, таким образом, основательно подготовлена, следующая пара проведений (тт. *40—47*) создает впечатление новизны и свежести благодаря неожиданно высокому регистру, в котором она осуществлена и который, вместе с мажорным наклонением, сообщает ей характер светлой мечтательности.

Тональности, в которых проходит тема — Ля-бемоль мажор (тт. *40—43*) с миксолидийским завершением противосложений (соль-бемоль во II и III голосах в т. *42*) и Ре-бемоль мажор (тт. *44—47*), относятся к субдоминантовой сфере, как тональности VI и II низкой («неаполитанской») ступеней до минора (или до фригийского), что позволяет ожидать наступления заключительной части Фуги. Не противоречит этому и начало следующей, четвертой интермедии (тт. *48—55*) в виде двух звеньев секвенции, нисходящих на терцию.

Однако, хотя и постепенно, но все же достаточно непредвиденно, после того как в звеньях секвенции установилось полнозвучное четырехголосие нормального расположения, наступает перелом.

В *54* такте, после паузы в т. *53,* вступает III голос в чрезвычайно низком регистре (ми-бемоль большой октавы), а за ним опускаются и остальные голоса. Создается яркий регистровый контраст по сравнению с предшествующим разделом. Вместе с тем возникает контраст и тональный: следующая пара проведений (тт. *56—63*) проходит в далеких тональностях: ля минор

(в трехголосном сложении) и ми минор (в четырехголосном сложении).

Так композиция оказывается драматизирована, наступление заключительной части отодвинуто. Задачу возвращения главной тональности решает следующая, пятая, наиболее развернутая интермедия (тт. *64—81*). Совершается это сравнительно быстро: после проведения одного звена основной мелодии и дополняющих его тактов в басу (т. *68*) устанавливается доминанта главной тональности (соль), которая образует органный пункт. На его фоне в верхних голосах проводятся два звена нисходящей секвенции.

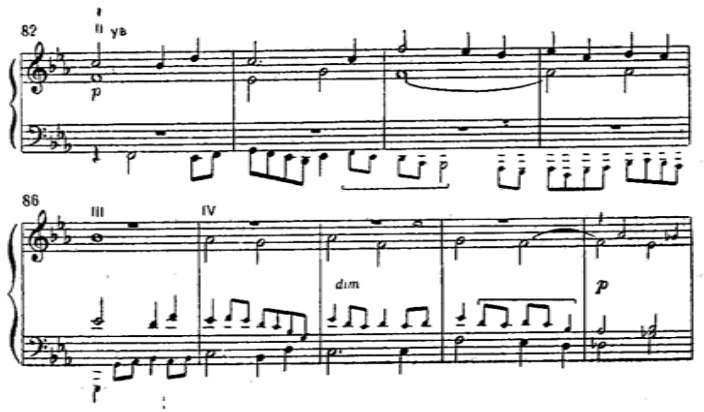
Но разрешение в тонику до минора опять несколько оттягивается. Вновь (тт. *72—73*) появляется одно звено основной мелодии в си миноре эолийском. Это служит еще одним предиктом (си минор — вводное трезвучие к до минору) к главной тонике, после чего уже движение переходит в тональность до, однако с ре-бемолем, то есть фригийскую, и притом опять в низком регистре.

И здесь новым потоком света, открывающим широкие перспективы развития, вступает заключительная часть Фуги.

Как и в других случаях, построена она на стреттах.

Особенно примечательна первая из них (тт. *82—89*). Ее начинает проведение в главной тональности в I голосе. Одновременно в субдоминантовой тональности (фа минор) II голос проводит тему в увеличении. Рельефность вступления голосов определяется тем, что в I голосе тема звучит в главной тональности, а II голосу предшествующее движение баса служит предиктом.

Увеличенная тема во II голосе служит основанием для всей стретты. Одновременно тема проходит в простом виде у первого



Римские цифры обозначают номера голосов и выставлены там, где эти голоса вступают с проведением темы.
Ув.— проведение темы в увеличении.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

голоса (тт. *82—85*), ее начало — также у третьего (тт. *86—87*), ее большая часть — в IV голосе (тт. *87—89*). Свободный голос в сложной стретте (бас в тт. *82—85*) заимствован из интермедии и здесь впервые контрапунктически сочетается с тематическим материалом, обнаруживая внутреннюю связь с ним. В нем (тт. *83—84*) обращает на себя внимание характерный ритм[1], встречающийся затем и в III голосе (т. *89*).

В следующей (шестой) интермедии повторяющееся основное звено благодаря небольшому интервальному изменению не образует правильной секвенции (тт. *90—93*). Каждый раз оно начинается одинаково (тт. *90* и *92*), но затем содержит небольшое интервальное изменение, благодаря которому вторая часть звена осуществляется на разных высотах — при повторении она проводится на кварту ниже.

Рождается игра оттенков светлого Ре-бемоль мажора.

Новая стретта (тт. *94—98*) осуществляется двумя голосами: в Ля-бемоль мажоре в III голосе (т. *94*) и на такт позже в Ре-бемоль мажоре в I голосе (т. *95*). В конце стретты (т. *97*) контрапунктирующие голоса (III и I) образуют параллельные квинты (си-бемоль — фа, ля-бемоль — ми-бемоль).

Затем следуют несколько неполных проведений три раза подряд во II голосе: два раза от звука ля-бемоль (тт. *99* и *100*) и один раз в увеличении от звука ми-бемоль (тт. *102—104*).

Последнее неполное проведение образует цепь с начавшейся стреттой от ноты си-бемоль в IV голосе (т. *103*) и ноты ми-бемоль во II голосе (т. *104*). IV и II голоса повторяют контрапункт III и I голосов (из тт. *94—98*) с теми же параллельными квинтами (т. *106*). К ним прибавлена еще одна квинта на первой доле такта *106* (вместо уменьшенной в т. *97*).

Все это, а также параллельные октавы в т. *107* и некоторые другие приемы голосоведения сближают это место с подголосочной полифонией.

От постепенного появления темы в полном объеме создается впечатление целеустремленных усилий, упорного нарастания энергии, ее успешного натиска.

Мелодика обнажается, музыка приобретает суровый, «древний» колорит.

Еще более полное выражение находит он в проведении во II голосе в фа фригийском (т. *113*): начало темы удваивается октавами в IV голосе.

Фа-минорная тональность позволяет завершить это проведение остановкой на мажорной доминанте — трезвучии До мажора, с которого начинается кода (т. *117*).

Коду открывает интермедия буквальным повторением несколько измененного звена. В такте *121* в I голосе являются начальные интонации темы в ускоренном движении, сперва от звука соль (тт. *121* и *122*), затем от звука ми (т. *123*) и, наконец, от звука до (в IV голосе в тт. *123—124*).

Так этот мотив служит опеванию каждого из звуков тонического трезвучия, неожиданно приобретая несколько танцевальный характер.

Вся же кода в целом основана на слиянии утвердительных интонаций темы и подвижных играющих мотивов интермедии.

Мужественная музыка Фуги становится тихо звонкой и ликующей, венчается она светлым, ясным и радостным заключением, своеобразным народным славлением.

[1] См. прим. на стр. 139.

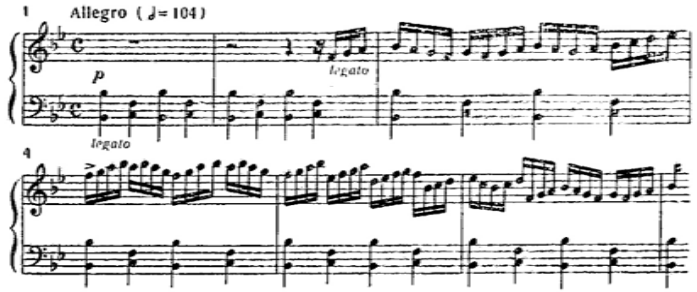
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 21

(*Си-бемоль мажор*)

Прелюдия написана в жанре блестящего этюда, основанного на непрерывном движении шестнадцатыми в правой руке и четвертями или восьмыми в левой.

Однако музыка производит впечатление не простого технического упражнения, но очень образной картины, подобия бурного



весеннего дня, пробуждения природы, а вместе с ним и разлива чувств.

Ритмически контрастный поток звуков создает звучность звенящую, радостно переливающуюся многими яркими оттенками, свободно разносящуюся вокруг.

В начале Прелюдии устанавливается «норма фактурного изложения». Первой вступает левая рука с мерными ударами четвертей, всего скорее подразумевающих чередование, «перезвон» тонической и доминантовой гармоний. Это подтверждается и вступающими позднее шестнадцатыми, движущимися по диатоническому звукоряду Си-бемоль мажора.

Но затем (т. *8* и дальше) соотношение голосов и смена гармоний осложняются. В тактах *8—9* соль-бемоль в верхнем голосе сочетается с соль-бекаром в нижнем. В тактах *12—13* в верхнем голосе продолжается движение в Си-бемоль мажоре гармоническом, тогда как в среднем голосе появляется до-бемоль, вместе с басом создающий энгармонический эффект Соль мажора, как это и записано у автора.

Ощущению Соль мажора содействует и то, что его тоническая терция помещена на сильной доле. И соль-минорная секста на слабой доле воспринимается поэтому словно повышенная доминантовая квинта ре — ля-диез, как это опять-таки записано у автора.

Развитие идет «тональными кругами» — от тоники до тоники главной тональности. В *14* такте замыкается первый круг и возобновляется основное чередование созвучий в басу в Си-бемоль мажоре.

Теперь, однако, верхний голос проходит сначала в мажоре мелодическом (тт. *14—15*), включающем звуки соль-бемоль и ля-бемоль, и уж затем в натуральном (тт. *16—17*). Средством развития в этом разделе служат восьмые, которые появляются в нижних голосах, в *18* такте, а также более частое и активное модулирование.

Так, в тактах *18—19* движение идет в соль миноре натуральном и гармоническом (фа-диез обозначено как соль-бемоль).

В тактах *20—21* наступает Ре-бемоль мажор, а в такте *23* — Соль мажор мелодический альтерированный (с до-диезом, то есть повышенной IV ступенью). В *24* такте — Соль мажор натуральный, в *25* — гармонический. В *26* такте звучит смешение Си-бемоль мажора и соль минора натурального; в *27—28* — Ре-бемоль мажор, переходящий в си-бемоль минор, которым замыкается второй круг пьесы.

Третий круг начинается восстановлением в левой руке основной формулы аккомпанемента четвертями. Однако в мелодии шестнадцатыми Си-бемоль мажор появляется первоначально в его лидийской разновидности (со звуком ми-бекар) и лишь затем (т. *31*) в натуральной, а в такте *33* — в гармонической.

Через соль минор (т. *34*) движение переходит в «одноименный»[1] с ним Соль-бемоль мажор миксолидийский (с фа-бемолем) на основе мелодических сдвигов в верхнем голосе.

В *37* такте появляется си-бемоль минор, в середине *38* такта преобразуемый в мажор.

Так замыкается третий круг композиции.

Четвертый круг начинается (т. *39*) несколько упрощенным (тоническая прима вместо октавы) основным последованием аккомпанемента на октаву ниже. При этом и мелодия опускается на три октавы. Кроме того, изменен ее рисунок введением V повышенной ступени (фа-диез) — вспомогательной к звуку соль, вносящей оттенок соль минора.

В *42—43* тактах последование двух тетрахордов в соотношении тритона — Ми-мажорного и Си-бемоль-мажорного — создает окружение тонической гармонии.

В *45* такте наступает омрачение признаками си-бемоль минора. Борьба си-бемоль минора и мажора (чередование звуков

[1] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ре-бемоль и ре-бекар) продолжается в *46—48* тактах (в т. *47* звук ре-бемоль записан как до-диез, а соль-бемоль как фа-диез).

В *48* такте Си-бемоль мажор включает в себя звуки соль-бемоль и ля-бемоль, то есть проходит в мелодической разновидности.

В *49* такте вспомогательная нота си-бекар в басу записана как до-бемоль.

Пятый (последний) круг композиции начинается в *50* такте в нормальном регистровом расположении голосов, однако с включением в мелодию звука фа-диез (как это имело место в предыдущем круге в тт. *39—41*).

Кроме того, здесь также после предыдущего си-бемоль минора долгое время нет звука ре-бекар ни в одном из голосов. Тем более ощутимо появление его на третьей четверти в тактах *52* и *53*, а особенно в виде камбиаты при переходе от такта *52* к *53* и такта *53* к *54*.

Прозрачность музыки усиливается в конце Прелюдии переходом в верхний регистр.

Вся пьеса производит впечатление живого, бурлящего потока звуков, щедро расцвеченного играющими блестками тонких ладовых перемен.

ФУГА № 21

(*Си-бемоль мажор*)

трехголосная

Фуга принадлежит к числу быстрых, ритмически четких и энергичных. Острая метрическая пульсация на всем протяжении служит подвижной канвой для живого, часто меняющегося ритма, изобилующего сильными, обычно неожиданными толчками. «Мускулистость» музыки усиливается и интонационной стороной ее — основанной на интервалике резко очерченной, голосоведении самостоятельном, зачастую независимом в каждом отдельном голосе.

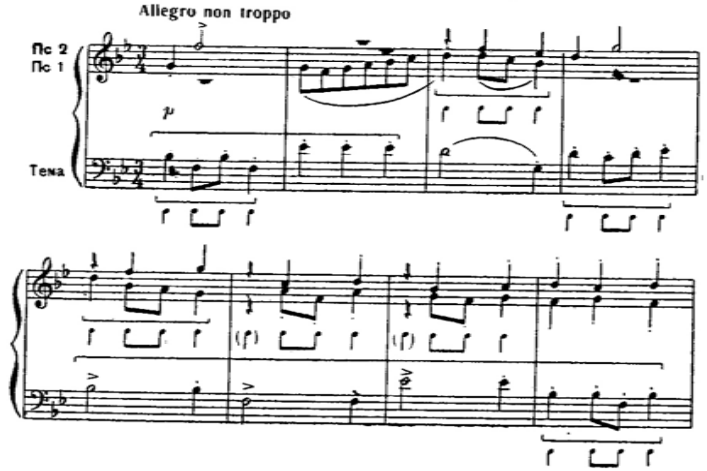
Все это создает танцевальность не обычного типа, а подчеркнуто ловкую и стремительную, можно сказать, «акробатическую», придает музыке черты движения игрового, спортивного.

Во всем этом «задает тон» тема. В характере ее интонаций своеобразно сочетаются элементы призывно-сигнальные и грубовато-песенные.

Ее крайние части (тт. *1—2* и *5—8*) словно «выбиты на литаврах» и опираются на остов из двух кварт, слагаемых в суммирующую их септиму.

Преобладание половинных и четвертных нот придает теме угловатую подвижность и решительность. Выделяющийся на этом фоне ритм первого такта повторяется еще в четвертом и восьмом, то есть последнем тактах, создавая внешне несколько замкнутое, но внутренне несимметричное построение.

В ритме этом много родственного с излюбленными, типичными ритмами Бородина (например, «Песня темного леса», «Слава» из оперы «Князь Игорь»). А сочетание его с квартовой интонацией в теме Фуги создает мотив, точно совпадающий с одним из мотивов Первой симфонии Бородина. На том же



ритме, также на кварте, но с иным последованием звуков, основано начало интермедий (оно повторяет конец темы).

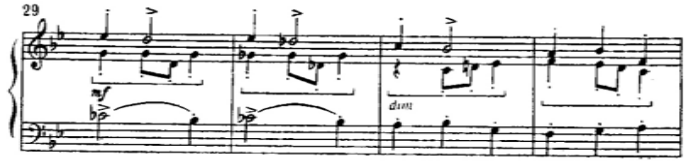
Создается впечатление могучей игры богатырской удалой силы.

Два удержанных противосложения тонкими приемами вносят новые оттенки в музыку. Так, стаккато тотчас сообщает легкость и живость отрывкам, ритмически родственным мотивам темы. Гаммообразный взлет легато во втором такте первого противосложения поддерживает эту подвижность и сообщает ей мягкую, несколько беспечную распевность.

Мелодическая пластичность, вносимая противосложениями, усилена благодаря тому, что они содержат продолжительные паузы.

Последнее обстоятельство содействует частой гармонической неполноте образуемых созвучий, их многозначности, возможности различного толкования их функций. Все это приводит к особой подвижности и динамичности проведений.

Такой же принцип используется и в интермедиях. Лежащая в их основе гармония, сама по себе сложная, проявляется в интонационно ярком тематическом сочетании отдельных голосов, еще более маскирующих ее.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Происходит энгармоническое переосмысление подразумеваемых аккордов.

Второе, развивающее построение интермедий, кроме неполноты звучания, отличается тем, что опирается на необычное ладовое построение мелодического остова.

Ответ вместо полагающегося Фа мажора написан в соль миноре (тт. *9—16*), отчего вся Фуга может быть названа «терцовой».

Однако нарушение это не образует неестественности. Необходимый высотный контраст все равно создается появлением темы от новой тоники, а ладовое изменение ее ощущается слабо, потому что минор применен натуральный, двухголосие, там, где оно образуется реально, к ясной гармонической функциональности не приводит, и в результате обычная «минорность» не возникает.

Терцовое же соотношение тональностей темы и ответа находит себе очень логичное оправдание в дальнейшем. Так, третье проведение (тт. *21—28*) проходит в главной тональности, и на этом экспозиционное вступление голосов заканчивается. Однако тональная экспозиция продолжается: четвертое проведение (тт. *33—40*) написано в ре миноре, следующее за ним без перерыва пятое проведение (тт. *41—48*) — на терцию выше — в Фа мажоре, то есть в доминантовой тональности, в которой ранее должен был появиться ответ, определяющий строение Фуги.

Таким образом, тональная задача экспозиции решается только здесь. В модуляционном отношении образуется своего рода двойная экспозиция: Си-бемоль мажор и соль минор первых двух проведений создают двойной главный тональный центр. Его имитирует на расстоянии также двойной доминантовый центр — четвертое и пятое проведения в ре миноре и Фа мажоре, который замыкает это своеобразное построение [1]. Свободная часть, по существу, начинается со следующей (третьей) интермедии (тт. *49—57*).

С перестановкой голосов ее первые четыре такта (*49—52*) соответствуют второй интермедии.

В отличие от них, первая интермедия (тт. *17—20*) была двухголосна и завершалась в миноре, строение же ее было аналогично.

52 такт заканчивается в До мажоре, после него в *53* такте образуется ладовый контраст в до миноре, движение которого «упирается» в звук соль-бемоль (V локрийскую ступень) и переходит в си-бемоль минор (в котором соль-бемоль является VI ступенью).

В си-бемоль миноре предыдущая фраза секвенционно повторяется, но неожиданно переходит в доминант-септаккорд си-

[1] Терцовое соотношение соседних проведений сохранится на всем протяжении Фуги.

дубль-бемоль (ля) минора, который, в свою очередь, разрешается в VI ступень (трезвучие Фа мажора), равную IV ступени До мажора (т. *57*).

Доминантовая терция последнего заканчивает это динамическое построение. Однако вслед за ним появляется не всего более ожидаемая тоника До мажора, а его VI ступень, то есть тоника ля минора (т. *58*). В ля миноре же начинается следующий раздел Фуги.

Как обычно в Сборнике, дальнейшая композиция складывается из проведений, расположенных родственными парами и чередуемых интермедиями.

В данной Фуге каждая такая пара проходит в двух параллельных тональностях терцового соотношения. В тактах *58—73* тема проводится в ля миноре и До мажоре, то есть звучит на терцию и квинту выше предыдущего проведения, прошедшего в Фа мажоре.

Также на квинту выше (кварту ниже) предыдущей, третьей интермедии (тт. *49—57*) начинается следующая, четвертая интермедия (тт. *74—83*).

Однако в середине ее происходит изменение прежнего построения, она расширяется и осложняется в ладовом отношении.

В результате следующее проведение вступает несколько неожиданно в Соль мажоре (тт. *84—91*) и сменяется проведением в параллельном ми миноре (тт. *92—99*).

Интермедия пятая (тт. *100—108*), сохраняя в основном структуру предыдущей, изменяет интонационное строение и переводит движение не на квинту, а на септиму вверх: следующая пара проведений проходит в новых двух параллельных тональностях — Ре мажоре и си миноре (тт. *109—124*).

На этом — на тональности, «одноименной» с главной [1], — заканчивается средний раздел.

Следующая, шестая интермедия (тт. *125—135*) непосредственно подготовляет возвращение главной тольности и наступление заключительного свободно стреттного раздела.

В интермедии этой прежде всего примечателен нижний голос, сотканный из тематических фигур, характерно чередующих интервалы кварты и септимы. Нижнюю основу этого мотива образует доминанта Си-бемоль мажора, придающая всему движению предиктовое значение.

То же значение усиливается и верхними голосами благодаря их ладовым особенностям. Си-бемоль мажор оказывается сильно обогащенным необычными ступенями, обостряющими его тяготения. В разных голосах появляются до-диез и ми-бекар, как высокие II и IV ступени. Роль высокой V ступени посте-

[1] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ленно приобретает и фа-диез: появляясь как вспомогательная к ноте соль, фа-диез все более отделяется от нее. А рядом с повышенными появляется и низкая, миксолидийская VII ступень (ля-бемоль); наконец, и звук си-бекар следует рассматривать как до-бемоль (II низкую ступень), образующий энгармоническую кварту с ми-бекаром.

Все это сильно обостряет устремление к тонике Си-бемоль мажора, особенно же тритон и большая септима в басу. В этих обстоятельствах вступление темы в главной тональности специфически ярко и своеобразно.

Начинается заключительный свободно стреттный раздел двухголосной стреттой во II (т. *136*) и I (т. *137*) голосах на расстоянии верхней ноны, что делает оба проведения рельефными и создает объединенный трехбемольный звукоряд Си-бемоль миксолидийского лада.

Обе темы движутся настолько самостоятельно, что их двухголосие не создает созвучий в обычном смысле: одновременно извлекаемые ноты не сливаются в такой мере, чтобы слух оценивал их как тот или иной интервал, и поэтому терции, сексты, децимы в первых тактах стретты, нона, кварты, квинта — в последующих, воспринимаются как равнокачественные. И появление первого противосложения в III голосе в *141* такте, «с опозданием», обусловлено, по-видимому, стремлением пополнить не столько гармонию, сколько ритм, в тот момент, когда он начинает совпадать в обоих голосах, ведущих тему стреттно.

Укороченная (в три такта) седьмая интермедия (тт. *145—147*) повторяет первые три такта четвертой интермедии (тт. *74—76*), но сворачивает движение в Соль мажор.

Наложением на четвертый такт построения вступает тема в III голосе, а через такт (в т. *149*) и в I голосе на расстоянии ноны, то есть в ля миноре.

В *153* такте к ним присоединяется преображенное начало первого противосложения.

Все это, в новых тональностях, с перестановкой голосов и с небольшим изменением противосложения в *154* такте, повторяет предыдущую стретту. В стреттах отсутствие смягчающих певучих элементов, которые вносятся противосложениями, обнажает свойства темы.

В восьмой интермедии (тт. *157—165*) преобладает До мажор (в тактах *159—160* и *165*), однако движение к нему идет далеко не проторенными путями.

Структурно эта интермедия повторяет третью (тт. *49—57*). Однако сравнение обеих интермедий показывает осложнение интонационных путей. В первых двух тактах восьмой интермедии верхний голос поднят на секунду выше ($Iv=1$), отчего в нем возникают признаки одноименного до минора (ми-бемоль), который в третьей интермедии появляется лишь в пятом такте ее (т. *53* Фуги).

Вместо этого в пятом такте восьмой интермедии (т. *161* Фуги) оказывается до-диез минор, то есть тональность, также «одноименная» к До мажору [1].

И все же завершение этой интермедии в До мажоре (т. *165*) осуществляется через до минор в предыдущих двух тактах.

Следующая затем трехголосная стретта (тт. *166—173*) отличается от двух предыдущих не только числом голосов и нисходящим порядком их вступления. Проводится она на основе четырехбемольного звукоряда, и, следовательно, тема в ней проходит в Ми-бемоль миксолидийском и фа эолийском. Завершается же она в Ми-бемоль ионийском. Второе и третье вступления в ней усечены.

В *169* такте в III голосе изменен ритм темы без ясной причины.

Принципы многоголосия, использованные в предыдущих стреттах, осуществляются теперь еще более последовательно.

В девятой интермедии (тт. *174—181*) мотив, которым она, как и все другие, кроме шестой (тт. *125—135*), начинается, теперь «поворачивается» в другую сторону, то есть становится восходящим, усиливая напористость музыки заключительного раздела. Дальнейшие четыре такта приводят к дроблению темы и разнообразному смешению ее частиц.

Так, в тактах *182* и *184* проведения темы дважды начинаются с конца («задом наперед»), то есть движением от последнего такта ко второму. Возникает «игровое возбуждение», в известной мере оттенок азарта.

В *186* такте вступает стретта, кульминационная во многих отношениях. Она начинается в I голосе в тональности Ля мажор, имеющей «обостренно вводнотоновое» значение для главной, а вместе с тем содержащей звук до-диез, энгармонически равный минорной терции главной тональности.

В *187* такте тема вступает в басу в Си-бемоль мажоре. Интонационное напряжение голосов подчеркивается удвоением их в октаву, а верхнего голоса — еще и заполнением этой октавы средним звуком несамостоятельного значения. Являются совершенно новые сочетания, еще более необычного строения, и последования, особенно терпкие, сильные, напряженные и суровые.

В тактах *191—194* в среднем голосе свободное движение сменяется тематическим — появляются отдельные частицы темы.

В такого рода местах этой Фуги музыка приобретает грандиозный размах.

Последний такт этой стретты *(194)* сложно сочетает признаки разных ладотональностей, но прежде всего — Си-бемоль мажора и си-бемоль минора (до-диез энгармонически равен ре-бемолю). Вместе с тем обе они имеют вводнотоновое значе-

[1] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

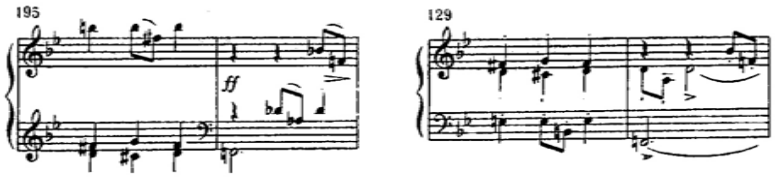
пие по отношению к си минору, в который и разрешаются в такте *195*.

Так, собственно, кончается вариационное развитие темы, основанное на проведениях в полном объеме. Тема в целом остается в памяти преображенной, «вспылившей», «вышедшей из себя» и превратившейся из беспечной в необузданную.

Обширное заключение (тт. *195—218*) сохраняет от темы лишь ее последний, покачивающийся на тонико-доминантовой кварте мотив, в основном же строится на материале интермедий.

Начинается этот раздел (т. *195*) «примирением» предыдущего ладотонального конфликта, переводом музыки в уравновешивающую его тональность си минор.

Первый такт (*195*) родствен такту *129* (пятому такту из шестой интермедии), второй (*196*) — такту *130* и т. д. При этом такт *195* по отношению к такту *129* образует производное соединение с перемещением нижнего голоса на дуодециму (квинту через две октавы) вверх (Jv = —11, точнее — 18).



Новая альтерация (ре-бемоль) драматизирует движение внесением признаков одноименного минора. Вместе с тем введением звука ля-бемоль подготовляется завершающий Фугу лад.

Кульминационное напряжение несколько раз сдерживается кадансовой формулой, включающей V повышенную ступень (фа-диез), постепенно смягчаемую миксолидийским ладом (ля-бемоль), а затем и натуральным минором (ре-бемоль, соль-бемоль и ля-бемоль).

В последних тактах ритм «напрягается» в увеличенных (двухчетвертных) акцентированных длительностях и прорывается в заключительных звуках ранее принятого мотивного строения. Создается впечатление могучей мускулатуры, доведенной до крайнего напряжения, разрывающей оковы и вырывающейся из тисков.

ПРЕЛЮДИЯ № 22

(*соль минор*)

Как и предыдущая Прелюдия Си-бемоль мажор, Прелюдия соль минор изложена в виде этюда. На всем протяжении ее выдержана одна и та же фактура, одни и те же приемы исполнения: здесь мерные четверти аккомпанирующих аккордов, на фоне которых непрерывными восьмыми движется трепетный голос, образующий единую мелодическую нить произведения[1].

Самый же характер музыки для этюда необычен. В нем нет ожидаемого технического блеска, того уместного упоения собственным умением, наслаждения, вызываемого преодолением сопротивляющегося материала, которые так естественно присущи виртуозному искусству.

Напротив, задушевная музыка Прелюдии трогает своей скромной простотой и доверчивостью высказывания. В этом отношении она напоминает пьесы не концертного плана, но домашнего музицирования, рожденные и исполняемые в кругу близких людей. Ей присуща доверительность тона, открытая эмоциональность.

Гармонии Прелюдии, чаще всего — двузвучия, очень продолжительны, сменяются они редко, но каждый раз очень тонко. На основе мелодической связи сочетаемых аккордов создается чередование колористических пластов, подобно сменяющимся «пластам» пейзажа: линиям берега, леса, поля, воды, неба, облаков.

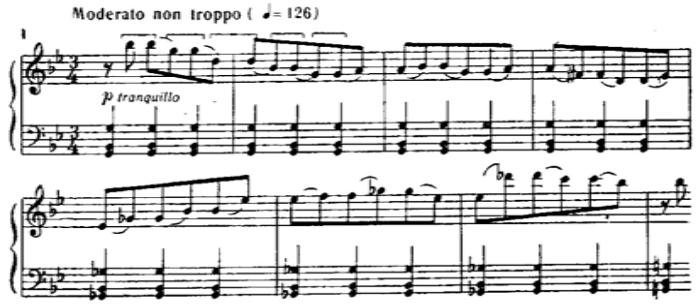
Мерный пульс аккомпанемента в сочетании с подобным же течением мелодии создает образ плавного движения, скольжения, придает характер баркаролы — ровного колебания водной стихии. В этих обстоятельствах мелодия Прелюдии возвышается надо всем, как растворившаяся в воздухе песня, легко и естественно возбуждая к себе сочувствие.

Особая душевность находит выражение в строении мелодии, сотканной из повторяющихся по два звуков.

---

[1] Меняются лишь регистры обоих элементов фактуры, а с ними и руки (правая или левая), исполняющие эти элементы.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Такое движение мелодическими примами встречается у Шостаковича во многих произведениях и применяется им в двух видах — хореическом и ямбическом, в зависимости от того, с какой доли, сильной или слабой, начинается следование двух одинаковых звуков. Хореические маршеобразные примы, ритмы шага типа > — > — часто служат созданию образов силы, грубости, притеснения, жестокости, иногда — беспечности, душевной легкости. Напротив, ямбические примы типа — > — > воплощают образы нежности, мягкости, душевной отягченности, трогательности и благородства [1].

Именно в таких ямбических примах, связывающих соседние мотивы хореического строения, выдержана вся кантилена соль-минорной прелюдии.

Движение мелодической нити и аккомпанемента непрерывно на всем протяжении Прелюдии, и потому деление композиции на разделы определяется ладо-гармоническими гранями. Так образуются круги, каждый из которых замыкается возвращением к тонике главной тональности, откуда начинается новый раздел, как это имело место и в Прелюдии Си-бемоль мажор. Таким образом, членение происходит преимущественно полными кадансами, в отдельных же случаях — кадансами других форм.

Первый раздел занимает всего 7 тактов и имеет экспозиционное значение. В его основе только две гармонии — тонические терции соль минора и Соль-бемоль мажора, то есть тональности, «одноименной» к соль минору [2]. Создаются специфические мажоро-минорные эффекты просветления звучности и обратного потемнения ее с возвращением главной тональности.

Так начинается второй раздел, занимающий уже 12 тактов (*8—19*). В нем соль-минорная тоника окружается мелодически прилегающими к ней гармониями — опять-таки светлыми трезвучиями До мажора и Си мажора, создающими новое оттенение ее.

Следующий раздел (тт. *20—44*), гораздо более обширный, нежели предыдущие, в свою очередь распадается на два, грань

[1] См. стр. 63—64, также стр. 42.
[2] См. стр. 210—211.

между которыми намечается переменой фактуры: переходом мелодии в нижний регистр, а аккомпанирующих голосов — в верхний.

Подобно предыдущим, и в новых двух разделах мелодия обогащается на основе ладового развития. Особенно выразительно появление, с одной стороны, пониженных звуков соль минора (ля-бемоль и ре-бемоль), с другой — вносящих просветление повышенных (ми-бекар).

Следующее затем выравнение (тт. *31—33*) служит завершению раздела и вступлению нового. Его начало отмечено не только сменой фактуры, но также и разрешением трезвучия V натуральной ступени в тоническое.

В тактах *39—43* вновь (как и в тт. *16—19*) является мелодически связанное с соль минором трезвучие Си мажора, еще раз создающее мажоро-минорный контраст.

Связь с тоникой соль минора обнажается в тактах *43—44*, когда к трезвучию Си мажора присоединяются звуки ля-бемоль и ми-бемоль, отчего весь аккорд приобретает значение аккорда фа-диез — ля-бемоль — до-бемоль — ми-бемоль, мелодически вводного в тонику соль минора.

Она вступает в *45* такте, точнее — от затакта в *44* такте, в мелодическом положении основного тона (как и в т. *20*), а не терцового (как в начале Прелюдии).

Возвращение начальной фактуры (мелодии в верхнем регистре, аккомпанемента — в нижнем) придает новому разделу черты репризности.

Она подтверждается восстановлением гармонического последования, встретившегося в первом разделе: трезвучий соль минора и Соль-бемоль мажора. Такты *55—60* содержат новое сопоставление обеих тональностей на основе еще одной перестановки голосов, в которой музыка вновь опускается в более низкий регистр.

Дальше субдоминантовая гармония Соль-бемоль мажора — трезвучие II ступени (ля-бемоль — до-бемоль — ми-бемоль) — переосмысливается в соль миноре в трезвучие низкой II ступени, мелодически наиболее близко прилегающее к тонике. Возникает такой же аккорд, как в такте *44*, уже однажды разрешившийся в тонику соль минора. Теперь же такое разрешение оттягивается: в такте *67* тоническое трезвучие в верхних голосах вступает на доминантовом басе, в такте *72* тоническая терция в верхнем голосе сталкивается с субдоминантовой гармонией в ниспадающей мелодии баса. Следует новое обогащение лада, суммирующее предыдущие приемы. В диатонический ряд звуков включаются преимущественно пониженные ступени, в последний раз связывающие признаки соль минора и Соль-бемоль мажора.

В тактах *77—84* движение заканчивается на основе диатонического звукоряда соль эолийского.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Однако музыка, по существу, не исчерпывается: печальная терция в верхнем голосе, задумчиво-неустойчивая квинта в нижнем создают основной выразительный оттенок застывшего заключительного аккорда Прелюдии, исполненного глубоко трогательной поэтической лиричности.

ФУГА № 22

(*соль минор*)

четырехголосная [1]

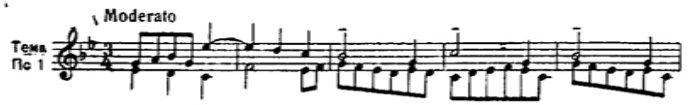
После Прелюдии, проникнутой лиризмом индивидуальным, Фуга сразу же обращает на себя внимание чертами эпичности, лирики массовой, народной. Вся она пронизана интонациями русской крестьянской песенной стихии, что находит свое выражение главным образом в характере отдельных мелодических линий, сохраняемом и при сплетении их в многоголосном звучании.

Уже сама тема ярко свидетельствует об этом, напоминая одну из русских народных песен [2]. Обычный «угол» в ней (мелодический подъем вверх и последующий спад вниз) возникает быстро уже в первых трех тактах. Однако за этим следуют еще три такта, распевающие достигнутую терцию лада (си-бемоль), дважды повторяя ее, что создает и эмоциональное подчеркивание минорного остова, и черты неторопливого раздумья, торможения раз начатого действия.

Начало темы очень родственно началу Прелюдии № 16 (си-бемоль минор).

Реальный ответ сопровождается первым удержанным противосложением, в котором особенно выделяется его вторая половина — плавное движение восьмых. Звуки здесь «переливаются», образуя не столько отдельные ясные мотивы, сколько общие контуры летучей кантилены, создавая типичный распев, который в пении исполнялся бы на один слог.

В дальнейшем противосложение это сохранит свободную форму повторения, при которой будет восстанавливаться его ритм, но изменяться интонационное строение. И большей частью именно оно послужит непосредственной органической



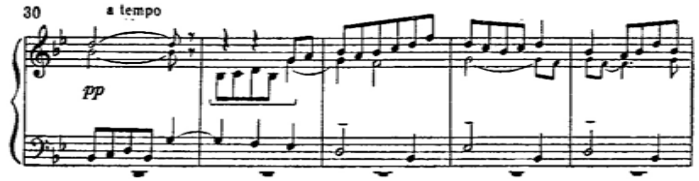
связью между проведениями и следующими за ними интермедиями.

Если это противосложение усиливает распевные лирические элементы темы, заключенные преимущественно во второй ее

[1] См. Золотарев В. Фуга
[2] Это отметил В. Золотарев.

части, то другое противосложение развивает начальные, действенные, энергически-решительные элементы ее.

Такое новое противосложение (впервые оно появляется в *31* такте во II голосе) представляет имитацию первой фразы темы и образует каждый раз начало незаконченной стретты.



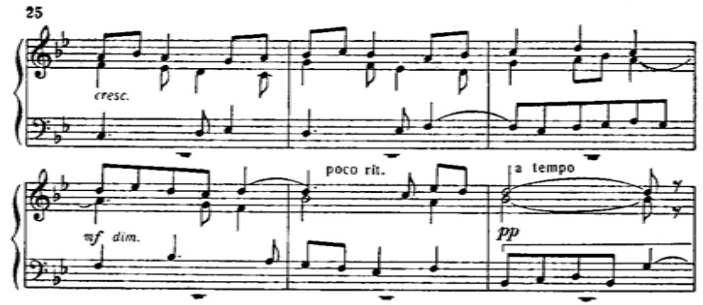
Вступает оно почти всегда на расстоянии такта после темы в интервал октавы. Всякий раз это вступление служит «подталкиванием» темы.

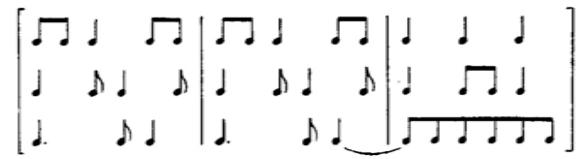
Таким образом, действенный и песенный элементы темы в известной мере противопоставляются друг другу, соотношение их в процессе этого сопоставления, перевешивание одного или другого в первую очередь и определяет развитие в Фуге ее содержания.

Интермедии же, продолжая течение темы, как бы растягивают ее и прежде всего развивают ее последний, то есть песенный, элемент, всякий раз подготовляя новые проведения, которые от этого становятся более рельефными.

Кроме элементов, родственных теме, в интермедиях, обычно в первых двух тактах, встречаются построения, тонкая вязь которых образуется из сочетания различных ритмов во всех голосах.

Всей Фуге в целом присущи черты хорового склада, что, кроме диатоничности голосоведения, сказывается еще и в «нор-





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мальном» расположении голосов, приблизительно в рамках певческих диапазонов.

Последование разделов и построение Фуги в целом обычны для Сборника. Проведения проходят в большинстве парами, чередуемые интермедиями в 4—5 тактов, с редкими отклонениями от этих размеров.

Экспозиция содержит две пары проведений в эолийском ладе во II и I, IV и III голосах, разделенные двухголосной первой интермедией (тт. *11—14*). Все проведения в экспозиции сочетаются со свободно преображаемым первым противосложением.

Следующая затем вторая интермедия (трехголосная с одним паузирующим голосом) переводит движение к новому разделу. Он обнимает 24 такта и содержит разделенные третьей интермедией две пары проведений в иноладовых (мажорных) тональностях, наиболее близких к главной: в Си-бемоль мажоре и Фа мажоре (тт. *30—39*), Ми-бемоль мажоре и Ля-бемоль мажоре (тт. *44—53*).

В отличие от экспозиции, в каждом из этих проведений тема сопровождается не распевным первым противосложением, а противосложением-имитацией.

Широко развитая четвертая интермедия (тт. *54—62*) опирается преимущественно на лирические элементы Фуги, освобожденные от первого мотива темы, который сравнительно незаметно проходит в I голосе в тактах *59—61*.

Следующий раздел содержит еще одну пару проведений в далеких тональностях — си миноре (тт. *63—67*) и Ми мажоре (тт. *68—72*). В первом из них почти точно возвращается первое противосложение. Во втором — в сопровождающих тему голосах в преобладающем движении восьмыми весьма постепенно вычерчивается первый мотив темы.

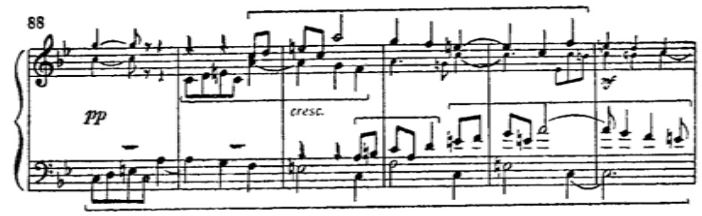
В результате в обоих проведениях ведущее значение сохраняет лирический элемент. Значение это сохраняется и в следующей интермедии (тт. *73—75*), особенно в III голосе, продолжающем распев из окончания темы.

В тактах *76—77* в басу проходит начало темы, что служит сигналом к появлению стреттного раздела.

Стреттный раздел строится в главной тональности. Первая же стретта (тт. *78—86*) насыщает движение почти непрерывными проведениями начального мотива темы. На протяжении этих девяти тактов дважды тема появляется полностью (в IV голосе — от т. *80*, в III голосе — от т. *81*), один раз — почти полностью (в III голосе — от т. *78*) и, кроме того, три раза — в виде первого мотива (два раза подряд в I голосе — от тт. *79* и *81*, и один раз во II голосе — от т. *83*).

Всего, таким образом, начальный мотив темы на протяжении девяти тактов проводится шесть раз, всякий раз, кроме последнего,— в тональности соль минор, последний раз (т. *83*) — неточно, начиная от ноты ми-бемоль.

В результате создается один из наиболее решительных моментов в Фуге. После небольшой интермедии (т. *87*) господство начального мотива темы проявляется еще в одном проведении (тт. *88—93*), насыщенном этим мотивом. В то время



как IV голос проводит тему полностью, начальный мотив ее вступает четыре раза: в *89* такте во II голосе, в конце того же такта в I голосе, в конце *90* такта в III голосе (с изменением интервала скачка) и в конце *91* такта также в III голосе (также с изменением интервала скачка).

Кажется, что действенные начальные элементы темы окончательно возвышаются над другими, и это является основным выводом из всего развития Фуги. Однако последнее проведение проходило в далекой тональности, и предстоит еще возвращение в соль минор.

Оно совершается очень постепенно. Большая интермедия (тт. *94—103*) долгое время пребывает в звукоряде ля минора и только в самом конце (тт. *101—103*) модулирует в многобемольный строй.

Следующее проведение (тт. *104—108*) становится кульминационным моментом в борьбе обоих основных начал: действенного и лирического. Тональность ля-бемоль минор, то есть верхняя вводнотоновая по отношению к главной, придает ему особенно напряженный характер. В противосложениях оба противоборствующих элемента достигают примерно равной силы в своем противопоставлении.

В *105* такте, имитируя тему, в III голосе вступает ее начало, но затем начинают преобладать элементы певучие.

Интермедия в тактах *109—113* развивает их.

Исход борьбы является в проведении в I голосе в главной тональности на доминантовом органном пункте в басу (тт. *114—120*). Неожиданно окружение тонической терции в конце (т. *118*) повторяется в следующих двух тактах, и тема оказывается растянута своими наиболее напевными элементами на два такта. В то же время (т. *114*), фактически через две четверти после вступления темы, в III голосе появляется ее начальный мотив, однако в существенно преображенном виде. Первая нота его удлинена, а последняя переходит в движение восьмыми (т. *116*), заимствованное у более распевного противосложения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Так этот наиболее активный элемент растворяется в лирическом течении звуков. Что это не случайно, доказывает дальнейшее развитие.

На тоническом органном пункте (т. *120*) в III голосе тема появляется на одну четверть ранее обычного, но «выравнивается» продлением пятого звука (ми-бемоль), что сразу же делает начальный мотив более певучим и ослабляет его действенный характер. Преобладание лирических черт сказывается, кроме того, в изменении одного из последних звуков темы (ля вместо соль в т. *124*) и продлении ее на три такта, в которых повторяется опевание терцового тона.

Также и в сопровождающих голосах мотивы проведений и интермедий сливаются воедино.

Появление VII гармонической ступени (фа-диез) впервые во всей Фуге придает этим тактам завершающий характер. Лирическое начало решительным образом торжествует над драматическим.

ПРЕЛЮДИЯ № 23

(*Фа мажор*)

Музыка Прелюдии отличается тонким интеллектуализмом. Ей присущ характер свободной импровизационности содержания и вместе с тем законченности изложения. Вся она — словно вольно текущая беседа просвещенных участников. Непосредственное увлечение романтическим порывом сочетается с разумной ясностью его воплощения, чувство и разум находятся в гармоническом равновесии.

На всем протяжении пьесы выдержана мажоро-минорная ладовая основа, функциональной ясности которой соответствует и мерный четырехдольный размер медленного темпа с точно дифференцированной ритмической канвой.

За небольшими исключениями (тт. *2—5*, *12—13* и др.) — фактура четырехголосная, изложенная в «нормальной» тесситуре хорового диапазона голосов, что не мешает им образовывать чисто инструментальные фортепианные звучания.

Строение многоголосия преимущественно аккордово-гомофоническое с выразительным движением каждой из линий, особенно — удвоенного в октаву баса, но с преобладающим значением мелодии, попеременно помещаемой в разные голоса.

Гармония полнозвучна. Аккорды образуются на терцовой основе в виде трезвучий и септаккордов как в четырехголосии, так и при временном переходе на трехголосие.

Разнообразная мелодическая фигурация не нарушает простоты вертикальных комплексов, но логика голосоведения создает много изысканных аккордовых смен и последований как внутриладовых, так и особенно модулирующих.

Мелодия сочетает диатоническую простоту, волнообразность и широту рисунка со свободным, весьма разнообразным ритмом.

В результате создается течение музыки перспективное, пронизанное непрерывным током внутреннего напряжения.

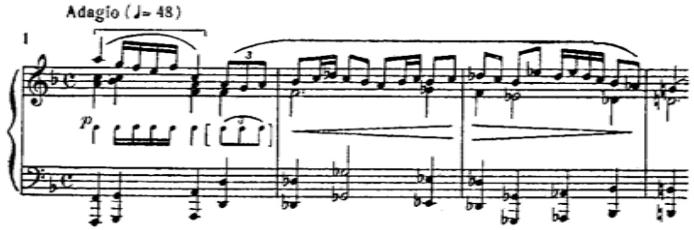
Строение разделов несимметрично.

Первый раздел (тт. *1—11*), с полным совершенным кадансом в главной тональности, имеет экспозиционное значение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Он членится на два построения (6+5 тактов), связанные искусно сглаженным кадансом, не способным прервать единого дыхания.

В основе первого раздела, как и в основе всей Прелюдии, строго говоря, лежит одна тема импровизационного строения с определенным лишь одним первым тактом. Такт этот отличается отмеченной ритмической фигурой, а также характерным ниспадающим движением мелодии на сексту: от высокой III ступени к V[1].



Развитием этого определяющего тематического такта является повторение его в других тональностях, на других ступенях, в другой гармонизации, а также укорочение его с сохранением лишь ритмоинтонационной фигуры первых трех или двух четвертей построения.

Основным же приемом развития является продление этого такта новыми мотивными образованиями, как бы продолжающими исходное высказывание в разных направлениях. Словно беспокойный порыв не удовлетворяется основным состоянием и все время ищет из него выхода, но всякий раз возвращается к нему, обогащенный предыдущими поисками, озаренный новыми перспективами, готовый к новым исканиям.

При этом самый путь музыки часто изыскан и неожидан. Так, возникают отклонения в си-бемоль минор и Ре-бемоль мажор (т. *2*), в До мажор и минор (т. *4*), в Ре-бемоль мажор (т. *5*). Наконец (т. *6*) появляется кадансовый квартсекстаккорд: Фа мажор готов был уже наступить, когда в качестве прерванного каданса оказывается начало темы в Ре мажоре гармоническом (т. *7*).

Завершение оттягивается на пять тактов. Через соль минор и Си-бемоль мажор посредством мелодической модуляции (переход от первой ко второй четверти в т. *9*) движение каденсирует в Ре-бемоль мажоре и решительно сворачивает в главную тональность. На тонике Фа мажор музыка временно успокаивается, чтобы так же плавно, мелодическим путем перейти в новый раздел.

[1] Об этом см. Мазель Л. А. Роль «секстовости» в лирической мелодике (в ежегоднике «Вопросы музыкознания», т. II, М., Музгиз, 1956, стр. 191—206).

Он занимает девять тактов (*12—20*) и имеет срединное значение, что прежде всего определяется переменой фактуры (мелодия переходит в басовый голос), а также преобладанием побочных тональностей.

Музыка этого раздела начинается в до миноре (т. *12*), затем через Ре-бемоль мажор, си-бемоль минор и вновь Ре-бемоль мажор (тт. *13—16*) мелодически модулирует в Ля мажор, сперва (т. *17*) «фригийский» (как доминантовый в ре миноре), затем (тт. *18—19*) натуральный.

После этого следует также мелодический переход в Соль-бемоль мажор (т. *20*), из которого, как из «неаполитанской» тональности, гармонически четко, на доминантовом басу при распеве параллельных терций, движение «втекает» в начало следующего раздела.

Оно носит репризный характер благодаря точному повторению фактуры и рисунка всех голосов на протяжении двух тактов (*21—22*) и захватывает первый аккорд следующего такта (*23*).

Меняется лишь динамический оттенок: пиано *первого* такта превращается в несколько вкрадчивое пианиссимо (т. *21*). Через Ре-бемоль мажор (т. *23*), до минор мелодический и натуральный (тт. *24—25*) в басу, в Фа мажоре гармоническом и натуральном (тт. *25—26*) тема проходит в несколько измененном виде: начиная от VI гармонической ступени, с ритмически растянутым вторым мотивом, объединяющим строение мелодии и баса так, как они были даны в начале Прелюдии.

В последних четырех тактах (*28—31*), имеющих значение коды, тонический бас определяет окончание пути. Первый полутакт темы беспокойно бьется в теноровом голосе, интонируя романтическую «секстовую» линию от III верхней до V ступени. Но тщетно.

Заключительный аккорд оказывается расслоен различными тенденциями образующих его элементов.

Музыка замирает на устойчивой тонике в басу, чувственно светлой и мечтательной терции в верхнем голосе, тоскующей, призывно ищущей доминанте — в теноре.

ФУГА № 23

(*Фа мажор*)

трехголосная

В музыке Фуги господствует характер любовной приветливости, ласковой нежности. В ней много простосердечия, открытости и прямоты. Вся она — как песня чистой и спокойной души, непосредственное высказывание не только для других, но еще

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

больше для себя, как непроизвольное изъявление чувства вслух [1].

И потому ее звучание лишено какой бы то ни было внешней эффектности или подчеркнутой экспрессивности, но, напротив, предельно непринужденно и просто, словно неторопливое и вольное «напевание».

Все это в полной мере и прежде всего относится к теме Фуги.

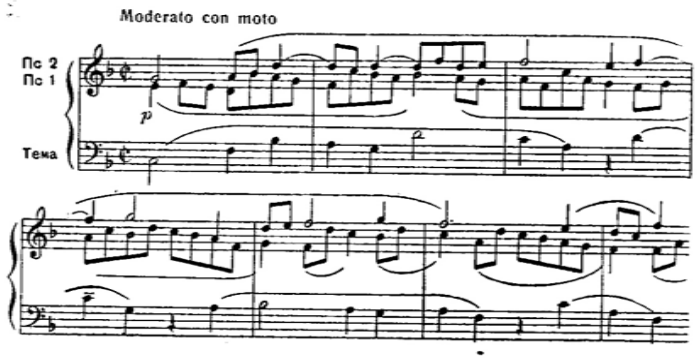
Мелодия ее привольно раскидиста, но спокойна благодаря строгой диатоничности, мерному ритму, ясной опоре на конструктивно определенные ступени (в ней нет вводного тона).

Большое число пауз подчеркивает ее спокойствие и вместе с тем придает ей декламационный оттенок. Положение пауз таково, что все мотивы оказываются завершены слабым окончанием, что в первую очередь и создает ласковый характер ее.

Тональный ответ вносит приободряющее обновление интонаций. Сочетаемое с ним первое удержанное противосложение оживляет музыку веселым и ровным почти непрерывным потоком играющих радостью восьмых.

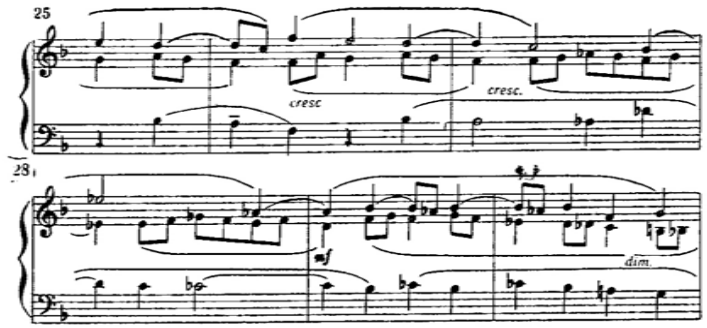
Несколько раз течение их останавливается на четвертной ноте. Так противосложение естественно членится на фразы одинакового принципа построения: в них четвертная нота исполняет роль икта, а все предыдущие восьмые — предикта к нему. Размеры этого предикта различны, и оттого создается впечатление ничем не скованной игры светлых чувств.

Второе удержанное противосложение лишь усиливает звучание и существенно новых элементов выразительности не вносит. Опирается оно преимущественно на ритмически свободное и разнообразное распевание тоники и окружающих ее ступеней. Только в нем появляется вводный тон лада. Так образуется трехголосная тематическая основа Фуги, живо трепещущая и радостная, приветливая и покойная.



[1] Так поет свою песенку Ваня в начале II действия оперы Глинки «Иван Сусанин».

В интермедиях, почти во всех, применен один принцип построения: начинаются они как непосредственное продолжение предыдущего проведения, затем наступает перелом. Появляются пониженные звуки, интонации особенно добрые и трогательные. Нежный, чувствительный характер их усиливается благодаря секвенционному повторению выразительных мотивов, вносящему новое понижение звуков. Рождается оттенок трогательной женственности.



Все интермедии примерно одинаковы по размерам, каждая немногим меньше проведения. Оттого формирование Фуги неторопливо и обстоятельно, словно содержание ее спокойно разъясняется, втолковывается слушателям или читателям.

Экспозиция включает три проведения, между вторым и третьим из которых помещена первая интермедия (тт. *14—18*).

Следующая после экспозиции вторая интермедия (тт. *25—31*) приводит движение к новому разделу, с которого начинается средняя часть Фуги. Раздел этот содержит два проведения в иноладовых тональностях: двухголосное в ре миноре (тт. *32—38*) и в виде ответа к нему — трехголосное в ля миноре (тт. *39—45*).

Новая интермедия (тт. *45—51*), используя принцип понижения ступеней, переводит движение в далекие тональности.

Подготовленный таким образом раздел (тт. *52—65*) содержит еще два проведения в двух тональностях в квинтовом соотношении: двухголосное в Ре-бемоль мажоре (тт. *52—58*) и трехголосное — в Ля-бемоль мажоре (тт. *59—65*). Вместе с тональным сочетается контраст и регистровый: оба проведения захватывают высшие из примененных в этой Фуге звуков, каждый из голосов использует наиболее высокую часть своей тесситуры.

После этого еще одна интермедия (тт. *65—72*), опираясь на принцип понижения ступеней, создает не только ладовые, но и тесситурные перемены, «опуская» звучность на одну-полторы октавы. Вместе с тем ожидается и возвращение главной тональ-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ности, которое в соответствии с гармонической логикой было бы вполне возможно после тактов *69—70*. Однако в действительности оно оттягивается и наступает несколько позже. В конце интермедии (тт. *71—72*) движение переводится в новую тональность ми минор.

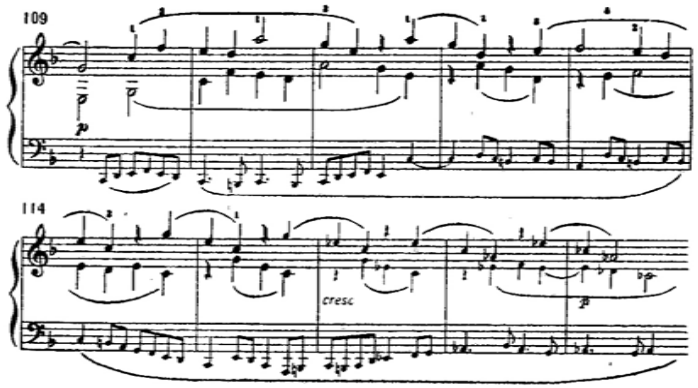
Следующий раздел (тт. *73—101*) играет роль мелодического предикта к репризе главной тональности. Раздел этот содержит два проведения: в виде тонального ответа в ми миноре (тт. *73—79*) и после интермедии (тт. *79—82*) в Ля мажоре, то есть в двух тональностях, далеких Фа мажору по квартово-квинтовому кругу, но более близких по мелодическим связям. Если ми минор является для Фа мажора вводно-тоновой тональностью, то Ля мажор открывает возможность перехода в Фа мажор путем понижения ступеней, что и осуществляется в последующей интермедии (тт. *89—101*).

Завершающий ее Фа мажор появляется после заметного применения звуков соль-бемоль, ре-бемоль, ля-бемоль, ми-бемоль.

Так начинается заключительная часть Фуги. В ее основе три двухголосные стретты в верхнюю или нижнюю октаву на расстоянии полутакта каждая.

Первые две стретты идут подряд: в III и II голосах (тт. *102—108*), то есть в восходящем порядке, и в I и II голосах (тт. *109—115*), то есть в нисходящем порядке. В обоих случаях свободный голос сопровождает темы мелодическим движением, использующим отдельные интонации в духе прежних построений.

Голоса же, создающие стретту, ведут тему точно, в результате чего рождается контрапунктическое соединение, которое можно было бы назвать «диатоническим свободноголосием». Входящие в него созвучия образуют то обычные консонирующие сочетания, то неприготовленные диссонансы, разрешаемые



1 — кварта (ундецима), 2 — септима (квартдецима), 3 — нона

не по принятым нормам, а по логике движения тематической мелодии. Это придает музыке оттенок некоторой суровости, а темам — неколебимой твердости и неуклонности. Тема Фуги словно крепнет и мужает.

Окончательно утверждающий характер этих стретт определяется и тем, что первая из них (тт. *102—108*) проходит в главной тональности (Фа мажор), а вторая (тт. *109—115*) в доминантовой (До мажор). Следующая стретта будет проведена в субдоминантовой тональности.

Однако подготовляющая ее интермедия (тт. *116—120*), как и предыдущие, вводит понижение ступеней. Образуется звукоряд, содержащий шесть бемолей. И в результате вступающая затем последняя стретта (тт. *121—127*), быстро «освободившись» от одного бемоля, проходит все же не в мажорной, а в минорной субдоминантовой тональности (си-бемоль минор), что в «последний момент» композиции вносит неожиданный элемент тревожной драматизации.

Но в самом начале следующей интермедии (тт. *128—132*) си-бемоль минор тотчас сменяется Ля мажором, то есть тональностью, «одноименной» по равной терции[1] (ре-бемоль энгармонически равен до-диезу), что, с одной стороны, вносит просветление музыки, с другой — открывает путь движению в главную тональность посредством понижения ступеней, как это имело место в предыдущих интермедиях.

В частности, в тактах *89—101* это движение осуществлялось также из Ля мажора в Фа мажор при переходе в заключительную часть Фуги. Теперь же (тт. *128—132*) совершается переход к коде.

Кода начинается с тоники в басу (т. *133*). Дважды нижний голос проводит начало темы от этой тоники (тт. *133—134* и *135—136*). Получается переменный лад Си-бемоль ионийский и более сильный Фа миксолидийский. В четырех последних тактах в Фа ионийском музыка постепенно застывает на тонике на основе баюкающих ритмов, заимствованных из интермедий.

Движение, наполненное действиями и событиями, сменяется тихим покоем. Рождается образ мирного счастья.

---

[1] См. стр. 210—211.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРЕЛЮДИЯ № 24

(*ре минор*)

Музыка Прелюдии опирается на два тематических материала, развитие и чередование которых создает основные грани ее композиции[1].

Первый из них — гармонического, многоголосного склада — создает образ общинного пения, сурового, мощного, величественного и вместе с тем страстного.

В основе второго — сопровождаемая аккомпанементом мелодическая тема, афористически сформулированная, звучащая как инициативный голос мужества и энергии, образ тех, кто твердо и смело идет навстречу испытаниям. Возникает напряженный и драматичный диалог между страдающей, скорбной и несколько инертной средой и выделяющейся на ее фоне влекущей за собой прогрессивной силой.

Начинается Прелюдия обширной фразой широкого, большого дыхания. Трехголосная гармония состоит из октавного баса и отдаленных от него двух верхних голосов. Сочетание их образует полифонно-гармонический склад, в котором каждый из голосов мелодически оправдан и в большой мере самостоятелен, а вместе с тем объединение голосов создает функционально ясное последование созвучий. Движение проходит в мелодическом эолийском ладе, отчего сильно проступают переменные функции[2], а течение музыки приобретает естественную широту.

При всем своеобразии каждого голоса особенно рельефно звучит верхний из них — мелодия. Она льется свободно, почти импровизационно, захватывая широкий диапазон. В первой фразе (тт. *1—10*) она совершает большой спуск и обратный подъем, возвращаясь к исходному пункту.

Вторая фраза (тт. *11—23*) начинается с повторением первого такта предыдущей, после чего музыка неожиданно «повосрачивает» «в противоположном направлении»: бас идет на секунду не вверх, как прежде, а вниз, в мелодических голосах задерживается не II, а I голос. И хотя вскоре (т. *14*) движение приходит в Си-бемоль мажор так же, как это имело место и в первой фразе (в т. *5*), но именно здесь происходит значительное изменение: музыка приобретает черты страстного увлечения, пафоса. Сурово и ярко выделяются тяжелозвучные мажорные аккорды, динамика быстро нарастает, когда наполненную, оркестрового характера фактуру прорезают могучие трехоктавные унисоны, проводящие мощную и повелительную фразу.

Завершая ее, гармония, прошедшая через Ми-бемоль мажор (т. *15*), До мажор (т. *16*), Ля мажор (тт. *17—18*) и вновь Ми-бемоль мажор (тт. *19—20*), как соответственно аккорды II неаполитанской, VII натуральной, V гармонической ступеней ре минора, через гармонические ступени Фа мажора (тт. *21—22*) в такте *23* резко и требовательно утверждается на секстаккорде VI ступени ре минора. Еще и еще раз (тт. *24*, *25*) ритмически четкие аккорды звучат как призыв к ответу.

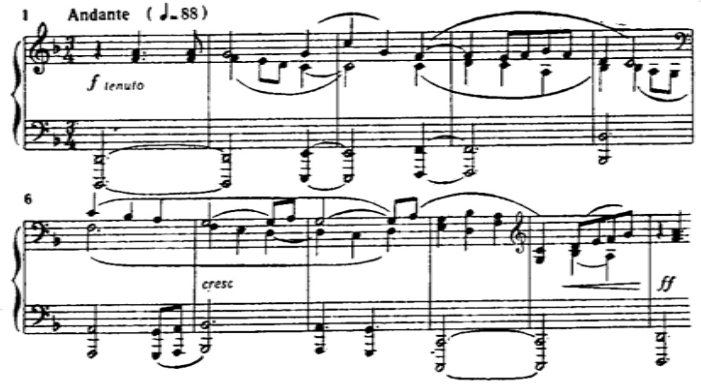
Последующие шесть тактов (*26—31*) несколько смягчают характер музыки. Наступающая тоника интонационно замыкает первый раздел пьесы, но ритм ее сохраняет ожидание дальнейшего развития.

Движение останавливается словно перед выбором пути.

И в ответ рождается новый тематический материал (тт. *31—35*), один из наиболее выразительных в Сборнике. Сотканный из нескольких мотивов, он обладает известной законченностью и впоследствии составит основную часть темы Фуги.

Уже в таком виде эта тема наделена чертами мудрости и величия, целенаправленности и воли.

Ее звукоряд, ограниченный пределами квинты, содержит лишь четыре разных ступени и поэтому предоставляет широкие, разнообразные возможности ее многоголосной разработки.



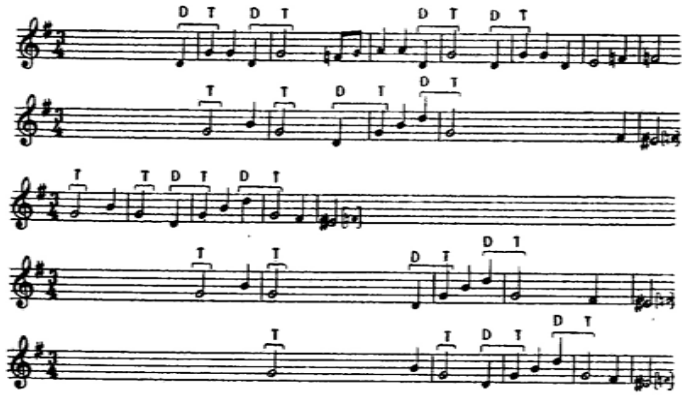
[1] Как правильно заметил В. Бобровский, в ней ясно проступают контуры сонатной формы без разработки.

[2] О переменных функциях см. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Изд. 2-е, М., Музгиз, 1939.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Всего проще и естественнее ее начало воспринимается как скачок с доминанты на тонику. В этом случае она оказывается лишена III и VI ступеней, наиболее определенно раскрывающих ладовое наклонение. И тогда мажоро-минорная противоположность уравновешивается: присутствие большой секунды между VII и VIII ступенями для смягчения мажора миксолидийской септимой создает оттенок минорности. Утверждение же тоники троекратным последованием V и VIII ступеней укрепляет твердость и силу мажора. Этому же содействует и ритм, подчеркнуто метричный. Мужественная решительность и убежденная законченность темы придают ей черты «кредо», символа веры, основного убеждения, фундамента мировоззрения.

Как ни покажется странным такое сравнение, но в ней можно заметить много общего с главной темой Героической симфонии Бетховена. При одинаковом метре в обеих темах на сильной доле такта неоднократно оказывается тоника, в которую разрешается доминанта, помещенная на последней (третьей) доле предыдущего такта.



Вверху — тема Д. Шостаковича, внизу (на 2-й, 3-й, 4-й и 5-й строках) — тема из Третьей («Героической») симфонии Бетховена, перенесенная для сравнения в Соль мажор (оригинальная тональность — Ми-бемоль мажор).

Будучи вполне закончена, тема Шостаковича одновременно содержит многообразные возможности ее преобразования и преображения путем изменения качества интервалов и главным образом путем перенесения в другой лад, на другие ступени.

Завершение же темы таким же мотивом, каким она начинается, позволяет продолжить ее разными способами.

Так именно протекает движение всего второго раздела Прелюдии (тт. *31—50*), построенного на этой теме. Первое проведение гармонизовано в Соль миксолидийском (тт. *31—35*). Второе

проведение (переход от т. *35* к т. *36*) получает новое продолжение и через Фа мажор завершается хроматизированным соль минором (т. *39*). Тотчас в нем начинается новое проведение, ведущее к До мажору (т. *42*).

Начатое в До мажоре (т. *42*) проведение темы ограничивается первой фразой. Ее продолжение растворяется в каденсовой формуле, родственной музыке первого раздела Прелюдии. Остановка несколько неожиданно происходит на тонике Ми мажора (тт. *49—50*).

Третий раздел начинается повторением первого. Такты *51—54* и начало *55* соответствуют тактам *1—4* и началу *5-го* с той лишь разницей, что звук ре в басу в первых двух тактах этого построения заменен звуком ми, задержанным от предыдущего каданса, содействуя большой связности и активности движения. Приглушенное повторение этой музыки приобретает черты покорности и примирения.

Начиная с *55* такта повторение становится неточным, хотя характер музыки приблизительно сохраняется. Каденсирование в главной тональности ре минор (т. *59*) не служит теперь ни повторению первой фразы, ни переходу к музыке патетического характера, но приводит к небольшому новому эпизоду, немного печальному и элегическому (тт. *61—64*).

Возникает борьба между терпеливым страданием и действенной решимостью.

В этих тактах в басу протянута недвижная тоника, в среднем же голосе дважды повторяется опевание ее фригийской секундой и минорной терцией. Рождается образ устойчивой, неодолимой печали. Выходу из нее содействует появление решительной второй темы, звучащей по-прежнему сильно и энергично, хотя проходит она теперь в до миноре фригийском (тт. *65—69*).

При повторении (тт. *69—76*) ее интонационный рисунок меняется, мелодический сдвиг переводит ее из Си-бемоль мажора в ля-бемоль минор (тт. *72—73*), музыка словно сламывается и драматизируется разрешением в ре минор, точнее — в секстаккорд его VI ступени.

В такте *76* начинается кода, опирающаяся на тонический органный пункт. Краткий речитатив[1] на основе фригийского звукоряда (тт. *76—79*) останавливается на вводном тоне. На мгновение вместе с другими верхними голосами образуется созвучие, энгармонически равное си-бемоль минору, одноименному к «мелькавшему» перед этим Си-бемоль мажору.

Вместе с тоникой ре минора в басу создается аккорд чрезвычайного напряжения, за которым следует разрешение в ре минор.

---

[1] Строением и тональностью большой отрезок его совпадает с речитативом из первой части 17-й сонаты Бетховена.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Колебание в мелодии между тоникой на слабой доле и доминантой на сильной доле создает впечатление напряженного сомнения, долгого раздумья, поисков генерального пути.

Решается судьба, является торжественный момент, истинно человеческое становится предельно возвышенным.

Чаши весов колеблются.

Легкий нажим — фермата на тонике — и выбор оказывается сделан, решение принято, рождается надежда, определяется перспектива, расчищается дорога Фуге.

И в результате тема ее, будучи повторением второй темы Прелюдии, звучит, однако, совершенно по-новому. Черты повествовательности сочетаются в ней с чертами активности, воспоминания о прошедшем с представлением грядущего, надеждой его действенного постижения, готовностью к новым испытаниям.

Ускорение темпа (четверть = не 88, а 92) вносит в музыку устремление вперед, сдержанный, но неуклонный натиск чувств.

Тяжесть пережитого сочетается с влечением к будущему.

Является целенаправленность, естественно и уверенно рождается поток полифонического многоголосия.

Начинается Фуга.

ФУГА № 24

(*ре минор*)

четырехголосная [1]

Построенная на двух темах с тремя удержанными противосложениями к первой теме и еще одним удержанным противосложением ко второй, последняя Фуга выделяется среди других во многих отношениях. Ее размеры грандиозны, композиция сложна, диапазон пределен и охватывает всю клавиатуру фортепиано, динамика максимально широка (от двух пиано до трех форте), фактура особенно разнообразна, контрасты сильны, мелодика рельефна, внутреннее развитие непрерывно и напряженно [2]. И в результате яркий драматизм прежде всего определяет ее характер в целом, хотя музыка ее включает также черты эпичности, преимущественно лирической.

Масштабность Фуги ре минор, однако, не придает ей черт произведения итогового. Основное ее значение в том, что это последняя Фуга, которая завершает Сборник и представляет широкое обозрение жизни, страстный взгляд не только на сегодняшний момент ее, но и в далекое будущее.

Тема Фуги может быть разбита на три фразы, причем конец второй фразы и начало третьей сливаются в одном звуке (ре в т. *5*).

[1] См. Золотарев В. Фуга.

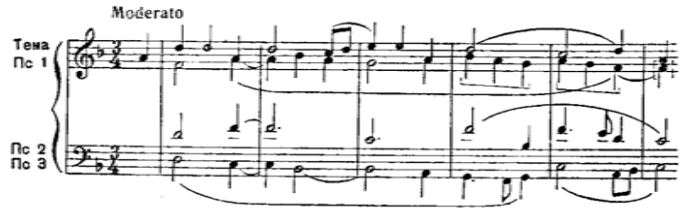
[2] «Творческий дух композитора предстает здесь во всей своей мощи» (И. Мартынов).

Первые две фразы (тт. *1—5*) точно воспроизводят тему из Прелюдии в том виде, как она была проведена впервые, но в другой тональности. Третья фраза добавлена. Будучи написана в том же характере, что и предыдущие, она содержит, однако, сдвиг с тоники на доминанту, размыкает тему и придает ей значение толчка к дальнейшему движению.

Отсутствие в теме III ступени лада придает ей аскетический характер.

Ответ (тт. *7—13*) сохраняет звукоряд основной тональности и таким образом создает вариант темы во фригийском ладу.

Сочетаемое с ним первое удержанное противосложение оттеняет в нем также черты переменного ре эолийского. Противосложение это оказывается в дальнейшем наиболее ярким по сравнению со вторым удержанным противосложением, а также



третьим, удержанным неточно. В то время как второе и третье противосложения в основном пополняют многоголосие гармонически, почти не создавая собственного ритмического рисунка и образуя консонантные созвучия с другими голосами, первое противосложение вносит не сразу заметный, но самостоятельно выразительный мелодический элемент. Его определяют поступенное движение и дактилический ритм (тт. *5* и *6*), то есть тот метрический размер, который свойствен русской поэзии скорби, страдания, жалостливой чувствительности, в широком смысле — задушевной сердечности.

В интермедиях ритм этот часто приобретает предиктовое значение, отчего распевность движения сохраняется, но характер его становится более твердым и решительным.

Так, в дальнейшем музыка сочетает непрерывную плавную текучесть с взволнованным чередованием различных эмоциональных оттенков.

Экспозиция расширена и содержит шесть проведений при четырехголосном складе Фуги. Голоса вступают в восходящем порядке, от нижнего к верхнему, создавая естественное уплотнение ткани и нарастание звучности.

Развитие композиции неуклонно, но неторопливо, чему содействуют и мерный ход темы, и такое же движение в интермедиях. В экспозиции их две, если не считать кодетты из одного звука си-бемоль в т. *7*. Первая, двухголосная (тт. *13—17*), помещена между ответом и третьим проведением темы. Вторая,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

четырехголосная (тт. *29—38*), между четвертым и дополнительными проведениями.

Как и в прежних фугах, вторая интермедия повторяет первую, дополнив ее III и IV голосами, вступившими за время, прошедшее между их появлениями, а также продлевает построение, использованное в первой интермедии.

Рождается музыка, по характеру родственная третьей фразе темы с ее противосложениями. Она как бы непосредственно продолжает тему, развивая элементы ее окончания. Основанные на движении плавном и поступенном, элементы эти своим лирическим характером начинают противостоять мужественной решительности и энергии, заложенным в первых двух фразах темы.

Такты *38—50* расширяют экспозицию парой дополнительных проведений в виде темы и тонального ответа. Крепко спаянные в ладовом отношении, они противостоят друг другу в отношении регистровом и интонационном.

В дополнительном проведении темы (тт. *38—44*) от двух нижних голосов «отрывается» второе противосложение, которое проходит в I голосе. Небольшое интонационное изменение в начале противосложения содействует тому, что оно приобретает характер мечты, подобие высоко парящей птицы.

В следующем же проведении противосложение это оказывается в среднем (III) голосе, дисциплинируется и подчиняется связям с другими голосами. Музыка становится суровее и тверже, особенно благодаря тому, что регистр сменился и стал низким.

Так оба дополнительных проведения «раздвигают» тесситуру, завоеванную в экспозиции, вверх и вниз.

Вся же расширенная экспозиция намечает пути развития темы в двух основных направлениях: в сторону распевной, нежной лирики и в сторону энергичной, мужественной действенности. Разнообразное оттенение обеих тенденций и создает богатство эмоциональных граней в процессе становления Фуги.

Небольшое развитие намеченных линий содержится уже в следующей интермедии (тт. *50—61*). В ней, кроме плавно текучих интонаций, встречаются и квартовые скачки, заимствованные из начала темы (тт. *56—57*). Неторопливое движение приводит к Фа мажору, в котором начинается раздел срединного значения, построенный на иноладовых проведениях.

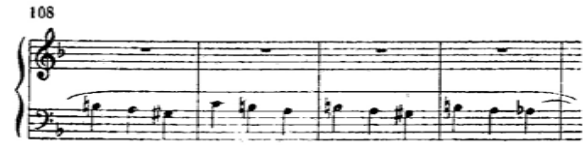
Они образуют две пары. Первая (тт. *61—73*) проходит в форме темы и тонального ответа в Фа миксолидийском (тт. *61—67*) и До, также миксолидийском. В своем сочетании проведения эти повторяют ранее примененный эффект противопоставления регистров: высокого в тональности Фа и низкого в тональности До. В новой интермедии (тт. *73—81*) оживляется модуляционный элемент. Появляются более низкие ступени, «заволакивающие» звучность. В отдельных интонациях они усили-

вают элегические черты жалобной печали, напоминая многие страницы Шестой, Восьмой (финала), Десятой и Одиннадцатой симфоний Шостаковича.

Еще одна пара проведений — в Си-бемоль (тт. *81—87*) и Ми-бемоль (тт. *87—93*) миксолидийском — вносит спокойную уверенность и ободрение.

Однако в следующей интермедии (тт. *93—111*), имеющей чрезвычайно важное значение в развитии Фуги, опять являются более низкие ступени, вновь усиливается дактилический ритм мотивов. В непрерывном протяжном движении заметно фиксируется наступающий каданс в Ми (Фа-бемоль) мажоре (тт. *100—101*). Каданс этот повторяется несколько раз, после чего возникает особенно тонкий модуляционный оборот.

В тактах *108—111* построенный на дактилических мотивах средний голос остается один. В нем повторяются мотивы, основанные на последовании двух малых терций, объединенных в пределах уменьшенной кварты. В Ми мажоре они принадлежали гармонической разновидности лада.



Будучи предоставлены самим себе, они меняют свое ладовое значение, переосмысляются, и первая из них становится самостоятельной тонической терцией соль-диез (ля-бемоль) минора, а вместе они образуют звукоряд пониженного лада: соль-диез — ля — си — до.

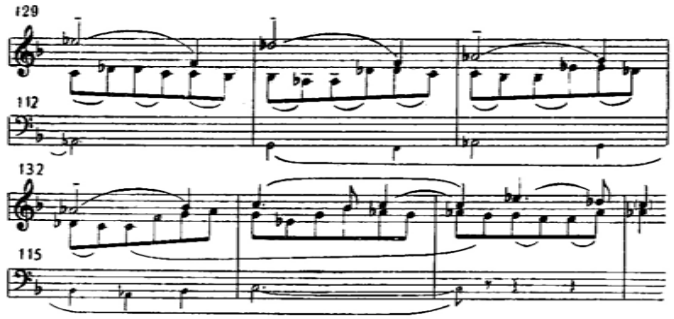
В этот глубоко печальный момент, когда элементы скорби достигают явного перевеса, значение их резко усиливается появлением новой, второй темы Фуги.

Ее отличие — в ровном, более мелком движении, в ритмическом строении. Первые три с половиной такта складываются по существу из двух сложных мотивов. Один с другим они сочетаются посредством повторения одного и того же звука, отчего возникает «ямбическая прима» (см. стр. 63—64).

В соединении таких прим с хореическими секундами создается характер причета, ничем не сдерживаемого потока сердечных излияний, смешивающих жалобу, гнев, страдание и возмущение.

В дальнейшем проведения темы в ряде случаев теряют строгость: при сохранении примы м е ж д у с о с е д н и м и четвертями ширина интервала в н у т р и отдельных четвертей то и дело меняется, что создает неповторимую живость и разнообразие оттенков.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



На верхней строчке — вторая тема в нижнем голосе, удержанное противосложение в верхнем голосе. На нижней (вспомогательной) строчке — свободное противосложение (из тт. *112—117*), приведенное для сравнения.

Одновременно со второй темой при ее появлении (тт. *112—117*) звучит свободное противосложение. Впрочем, не вполне свободное: некоторые элементы его ритма и интервалики сохранятся впоследствии в новом противосложении, которое будет удержано[1].

Двухголосное проведение темы могло бы содействовать ладовой определенности его. Однако этого не происходит. В действительности создается своеобразный ладовый эффект. Тема вступает на ноте до, которая воспринимается как мажорная терция по отношению к остановившейся перед ней тоникой ля-бемоль (соль-диез) пониженного лада.

Создается впечатление ласкового просветления звучности, нечто вроде робкой надежды. Не сразу становится ясным, что движение протекает в фа эолийском. Мрачный характер музыки раскрывается постепенно, обнаруживаясь вначале лишь через особенности «причитающего» строения мелодии.

Не меняет картины и второе проведение темы (тт. *118—123*) во II голосе с удержанным противосложением в первом. Разве что смысл музыки раскрывается все больше и приобретает понемногу черты настойчивости. Между тем в удержанном противосложении, по сравнению с предыдущим свободным противосложением, при сохранении ритма в тт. *2—3* является широкий интервал (секста), способный к более экспрессивной выразительности. Впоследствии он приобретает характер угрожающей требовательности, в том же ритме и в том же духе, что и возгласы «Хлеба! Хлеба!» из сцены у Василия Блаженного в опере Мусоргского «Борис Годунов».

[1] Нельзя согласиться с В. Золотаревым, который не отмечает разницы между удержанным противосложением и противосложением свободным и, по-видимому, принимает его за третью тему фуги, называя ее тройной. Кроме того, все три элемента (первая и вторая темы и противосложение ко второй теме) одновременно (в тройном контрапункте) не звучат.

Двухголосная интермедия (тт. *124—128*) непрерывно — то в одном, то в другом голосе — сохраняет приму между соседними четвертями, но все время свободно варьирует интервалы внутри тактовых четвертей, подготовляя возможность развития музыки в самых различных направлениях. Рождается образ перелива бурных переживаний, подобно стихии поднявшихся народных чувств.

В тактах *129—134* тема проходит в III голосе, удержанное противосложение во II и новое свободное противосложение — в верхнем голосе. Благодаря впервые появившемуся на основе этой темы трехголосному складу не только усиливается звучность, но и лучше вырисовывается лад. Впрочем, вследствие его натуральной (эолийской) разновидности осуществляется это недостаточно отчетливо.

Общая минорная ладовая окраска становится более определенной в следующем проведении, в котором в то же время несколько маскируется тональная настройка.

Тема и противосложение проходят в крайних голосах, наиболее ярко противопоставленные друг другу,— тема в басу, противосложение в верхнем голосе. Изложенная (тт. *135—140*) в до миноре, тема фактически в начале звучит в фа эолийском благодаря тому, что используется в виде тонального ответа, а в сопровождающих голосах встречается ре-бемоль.

Противосложение усиливается гармонически пополняющими его голосами, движущимися в том же ритме. Один из них поддерживает противосложение на всем его протяжении, другой — ответвляется от него (тт. *137* и дальше)

Так в последнем проведении в экспозиции регистры темы и противосложения резко контрастируют — прием, значение которого сохранится и в дальнейшем.

Тотчас после окончания экспозиции начинается активное развитие тематического материала.

Уже в следующем, можно сказать, свободном проведении темы в I голосе (тт. *141—144*), начиная со второй четверти второго такта, меняются также и интервалы противосложения. Все это неполное проведение проходит в до миноре на доминантном органном пункте. Его неуклонно мерные, подчеркнутые акцентами звуки, напоминающие тревожный колокол, предвосхищают заключение Фуги.

Еще одна интермедия (тт. *145—148*) по существу продлевает проведение. То в одном, то в другом из двух верхних голосов в ней сохраняется течение мелодии, образованное по принципу темы, а в басу — ритм и направление интервалов, соответствующие удержанному противосложению.

Затем пара проведений (тт. *149—160*) проходит в тонико-доминантовом соотношении, однако в разных ладах.

В тактах *149—154* тема в III голосе проводится в Ля-бемоль мажоре мелодическом. Противосложение идет в IV голосе,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

в то время как I и II пополняют его в меняющихся интервальных соотношениях, но в том же ритме.

Драматический характер музыки значительно усиливается. Противосложение и пополняющие его голоса звучат как мощные удары, полные гнева и решимости, резко контрастируя со все более экспрессивным причетом темы. Возникает картина народного бедствия. В тактах *155—160* тот же прием повторяется и разнообразится. Тема проходит в I голосе в ми-бемоль миноре эолийском, противосложение с удваивающими его голосами — в нижних голосах.

В обоих проведениях мажорная и минорная ладовая настройка оказываются смягчены своеобразием их разновидности, что сливает их в единый эпизод, подводящий к следующей большой интермедии (тт. *161—167*).

И в ней соединяются два элемента: в нижнем голосе — заимствованные из темы, в верхнем голосе — из противосложения. Звучание интермедии оказывается очень экспрессивно благодаря их обнажению. В двухголосной фактуре (верхний голос — в октаву) смысл их раскрывается. Оба они помещены в высокий регистр, что создает усиленную напряженность звучания, напоминая некоторые эпизоды из разработки первой части Десятой симфонии. Так постепенно сплошной поток звуков развил огромную инерцию движения и достиг максимальной мощности.

По существу все дальнейшее течение Фуги воспринимается как грандиозная волна кульминационного значения.

В новой паре проведений в Ре-бемоль миксолидийском (тт. *168—179*) вторая тема в IV (нижнем) голосе сочетается с противосложением в комплексе трех верхних голосов (тт. *168—173*).

Затем (тт. *174—179*) в ля-бемоль эолийском они перемещаются: тема звучит в верхнем голосе, противосложение — в нижнем. Присоединенный к нему средний голос в известной мере независим.

Таким образом, эта пара, так же как и предыдущая (тт. *149—160*), содержит два проведения — мажорное и минорное — в квинтовом соотношении, с вертикальной перестановкой тематического материала.

Однако меняются не только тональности, но комплексы созвучий в противосложении, что создает новые краски и новые черты выразительности.

Напряжение все нарастает.

В тактах *180—191* тема дважды вступает в неполном, несколько преображенном виде, сопровождаемая по существу новыми свободными голосами. Первый раз (тт. *180—183*) — в нижнем голосе при сопровождающих голосах в верхнем регистре и второй раз (тт. *184—185*) — в верхнем голосе при сопровождающих голосах в нижнем регистре.

В сопровождающих голосах выделяются, с одной стороны, повторяющиеся равномерно ударяемые звуки, подобные ударам колокола (до в тт. *180—181*, фа в тт. *184—185* и дальше). С другой — мотив, построенный на малой секунде (до — ре-бемоль в тт. *180—181*, фа — соль-бемоль в тт. *184—185*), создающий впечатление крайнего напряжения сил.

В целом же это построение смешивает черты проведений и интермедий.

Более правильное проведение следует в тактах *192—197*, в которых тема в си-бемоль эолийском проходит в третьем (начиная с такта *194* в удвоении с четвертым) голосе, а комплекс голосов противосложения — в верхних трех голосах. Всего образуется пять голосов (включая удваивающие), что призвано содействовать нарастанию звучности.

Большая интермедия (тт. *198—218*) служит переходу от разделов, основанных на второй теме, к последним разделам, основанным на соединении обеих тем Фуги.

В свою очередь эта интермедия распадается на несколько построений.

В тактах *198—202* крайние голоса развивают интонацию малой секунды, впервые прозвучавшую в тактах *180—181*, теперь на полтона выше, ритмически иначе и расширенно. При этом средний голос движется в духе темы.

В тактах *203—206* нижний голос умолкает, является сходство с тактами *161—165*. Это небольшое построение переводит к развернутому эпизоду в до миноре (тт. *207—218*).

Фактически эпизод этот врывается, не будучи подготовлен ни гармонически, ни мелодически. Фактура его совершенно самостоятельна. Поначалу (тт. *207—210*) она складывается из трех элементов: удвоенный в октаву бас отбивает мерные удары, комплекс средних голосов в ритме противосложения повторяет властно влекущие за собой героические интонации, и верхний голос, также удвоенный в октаву, движется подобно теме.

В *211* такте на сильной доле средние голоса и бас образуют до-минорное двузвучие (до-минорную тоническую терцию), на фоне которого верхний голос (теперь утроенный в октаву) развивает свое движение, приобретая все более декламационный характер, напоминая некоторые пассажи из вступления к финалу в Девятой симфонии Бетховена.

В *215* такте нижний звук отделяется и образует перезвон V и VI ступеней вокруг доминанты до минора.

Тревожно-призывные возгласы музыки достигают апогея. Опять без ладотональной связи, но на основе фактурного развития является новая кульминация: объединение обеих тем Фуги, начиная с третьей четверти такта *218*.

В Ре мажоре мелодическом обе темы проходят обнаженно (тт. *218—224*) — первая внизу, вторая вверху — обе в октавном

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

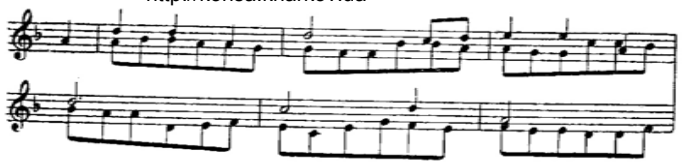


Схема контрапунктического соединения обеих тем. Первая тема — в верхнем голосе, вторая тема — в нижнем голосе.

изложении, с заполняющими эти октавы звуками на каждой четверти.

В тактах *224—230* первая тема в виде тонального ответа в ля дорийском проходит в верхнем голосе по-прежнему в октавном удвоении с промежуточным звуком; вторая, в несколько измененном виде,— в нижнем голосе, в сравнительно высоком регистре, вызывая потребность в усилении и уплотнении звучности.

В последнем такте (*230*) средний из верхнего комплекса голосов приобретает ритмическую самостоятельность, и в дальнейшем образуется фактура из трех элементов: двух тем и одного свободного голоса.

В такой же фактуре выдержаны интермедия в тактах *231—235* и следующее проведение в си эолийском в тактах *235—241*.

Образование трех элементов фактуры сопровождается большей частью применением резких звукосочетаний, дальнейшим нарастанием напряжения.

Еще один большой эпизод (тт. *242—255*) соединяет движение в характере второй темы в нижнем голосе и мотивы в духе противосложения ко второй теме в комплексе верхних голосов. После того, как в предыдущих разделах объединились обе темы Фуги, появление одной из них отдельно в сочетании со своим противосложением играет роль интермедии, тем более что интонационно проведение неточно.

Вместе с последующим проведением (тт. *255—261*) раздел этот имеет значение подготовки заключения (коды) всей Фуги. Тональное строение этого интермедийного раздела представляется не вполне определенным.

В конце концов он оказывается окружением соль минора его субдоминантовыми тональностями (до минором, Ми-бемоль мажором, Ля-бемоль мажором).

Подготовленное таким образом проведение в соль фригийском (тт. *255—261*) звучит особо ярко и убедительно. Опять оно складывается из объединения двух тем и сопровождающих их двузвучий, теперь проходящих то в верхнем, то в среднем регистре.

В конце этого проведения поворот к гармонической доминанте соль минора (звукам ре и фа-диез) приводит к мажорной тонике главной тональности, то есть к Ре-мажору.

В различных разновидностях Ре мажора и минора написана следующая затем кода Фуги (тт. *261—297*).

Насыщение полифонической ткани тематическими элементами, игра ладовых разновидностей, сопоставление регистров на всем диапазоне фортепиано суммируют предыдущее развитие Фуги, доводят драматическое напряжение музыки до предела, создавая в завершении пьесы кульминацию небывалого масштаба.

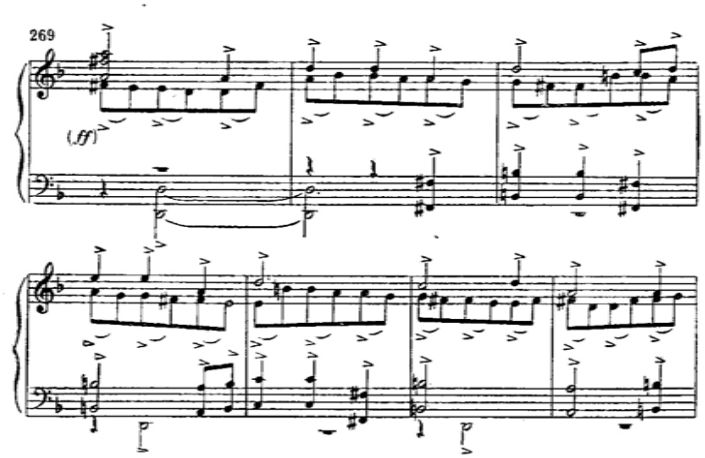
На всем протяжении коды каждый голос, за очень редким исключением, имеет тематическое значение и образуется из элементов обеих тем или повторяющихся звуков, оставляющих впечатление звона, то нежного, то могучего, но всегда уверенно призывного, вдохновляющего и обнадеживающего.

Рождается величественная картина могучего порыва скованных сил к освобождению.

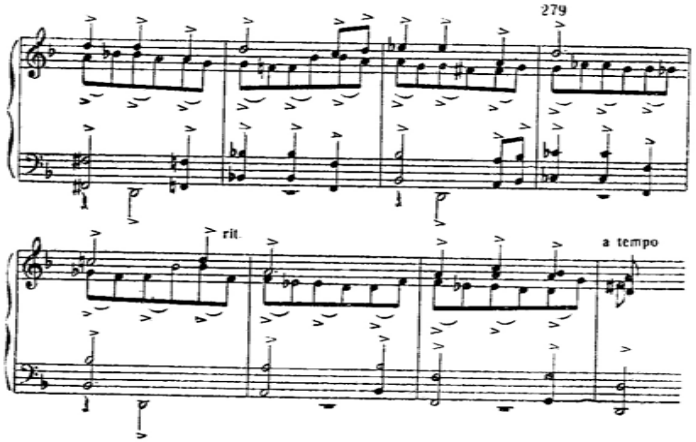
Первые такты раздела (*261—263*) намечают основную «формулу» его изложения: на основе гармонического или мелодического мажора квартовая тонико-доминантовая фраза первой темы сочетается с опеванием тонической терции мотивами из второй темы.

Принцип этот соблюдается и расширяется в проведении в тактах *263—269*. В главной тональности (Ре мажоре мелодическом) на тоническом органном пункте в басу первая тема проходит в комплексе верхних голосов, вторая — в нижнем голосе.

В тактах *269—283* на продолжающихся ударах тоники в басу проходят две стретты первой темы с сохранением мелодического контрапункта, развивающего мотивы второй темы.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Первая стретта написана в ре миксолидийском: тема начинается в I голосе (затакт из т. *269*) и на расстоянии такта вступает вторично в нижнюю дециму в III голосе, удвоенном в октаву. В результате сам по себе III голос оказывается в си фригийском.

Во второй стретте (тт. *275—283*) при таком же расположении голосов первая тема в I голосе проходит в ре фригийском, а в III голосе — в Си-бемоль мажоре, сперва натуральном, затем (тт. *279—280*) с пониженными II, VI и VII ступенями.

Самый последний раздел, заключение (тт. *283—297*), строится на ряде проведений первой темы, не полностью, но отдельными фразами, в нижнем голосе или в комплексе нижних голосов.

Мажорная тоника звучит особенно ярко благодаря тому, что весь этот раздел написан в «гармонико-фригийском» (со II и VI низкими ступенями) Ре мажоре (с ми-бемолем и си-бемолем).

Неоднократное повторение мотивов и фраз создает впечатление упорства и силы. Широчайший диапазон, захватывающий все регистры фортепиано до предела, рождает образ грандиозного набатного звона, могучего призыва, решительного и уверенного. Образ поднявшегося народа предвосхищает музыку финала Одиннадцатой симфонии.

Человечество проходит через жестокие испытания.

Позади долгий трудный путь. Но уже рождается новый день, занимается заря, восходит солнце, является свет.

НЕКОТОРЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФУГ Д. ШОСТАКОВИЧА

«В апреле и мае 1951 года Д. Шостакович показал на собраниях симфонической секции Союза композиторов еще одну свою крупную работу последнего времени — 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Автор сообщил слушателям, что замысел его новой работы, выполненной в течение октября 1950—февраля 1951 гг., возник под впечатлением поездки на баховские юбилейные торжества в город Лейпциг. Сперва у композитора была мысль написать нечто вроде технических упражнений в полифоническом жанре с целью совершенствования своего мастерства (по примеру полифонических работ, выполненных в свое время Н. А. Римским-Корсаковым или П. И. Чайковским). Однако впоследствии он решил расширить свой замысел и написать по типу «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха большой цикл художественных пьес в полифонической форме, наполненных определенным образным содержанием. Д. Шостакович предупредил, что он рассматривает этот сборник не как цельное циклическое произведение, а как серию пьес, не связанных между собой какой-либо общностью идеи»[1].

24 прелюдии и фуги Шостаковича примечательны во многих отношениях. Построив свой Сборник аналогично знаменитым томам «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (1685—1750), Шостакович впервые повторил опыт гениального немецкого композитора[2] через два века после его смерти, более чем

[1] «К обсужденню 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича».— Журнал «Советская музыка», 1951, № 6, стр. 55.

[2] «Ludus tonalis» (1942) Пауля Хиндемита (1895—1963) — произведение для фортепиано, образованное из двенадцати фуг, чередуемых одиннадцатью большими Интерлюдиями самостоятельного значения. Первой Фуге предпослана Прелюдия, за последней Фугой следует Постлюдия, представляющая сложное преобразование Прелюдии. Фуги написаны во всех тональностях хроматического звукоряда по одной от каждого звука — в мажоре, или миноре, или смешанном ладу. Все пьесы идут без перерыва. Таким образом Хиндемит поставил перед собой в половинном размере «баховскую задачу» создания тома Фуг и, кроме того,— в виде единого цикла, а не сборника.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

через двести лет после опубликования первого (1722) и второго (1744) томов ХТК[1].

Факт тем более поразительный, что сборники Баха возникли до кристаллизации сонатной формы, в эпоху, когда форма фуги была высшим и весьма распространенным видом построения инструментальной пьесы. Сборник же Шостаковича возник в середине XX века, когда эти качества фуги оказались давно уже потеряны ею.

Два тома ХТК содержат примерно десятую часть фуг, написанных Бахом за всю его жизнь. Напротив, Сборник Шостаковича содержит фуг приблизительно в десять раз больше, чем их встречается в его предыдущих произведениях. Одно и то же творческое задание, бывшее для Баха хотя и сложным и трудным, но естественным, явилось для Шостаковича совершенно исключительным.

Надо признать, что гениальный советский композитор выполнил его с поразительным успехом. За короткий срок Прелюдии и Фуги Шостаковича завоевали прочное место на концертной эстраде и в педагогической практике и, по существу, приобрели значение третьего тома «Хорошо темперированного клавира».

Это оказалось возможно не только в силу технического совершенства вошедших в Сборник пьес, но прежде всего благодаря их идейным достоинствам. Судьбу Прелюдий и Фуг Шостаковича обусловило сочетание высокого мастерства и глубокой содержательности.

Оригинальная художественная ценность Сборника сделала его не умелой копией высоких созданий Баха, но стилистически самостоятельным явлением музыки нашей эпохи.

Исключительной силы обобщения взгляд советского человека на жизнь современного общества определил основное содержание Сборника. Его можно было бы назвать «Мир в середине XX века. Мир после войны». Естественно, что новое содержание потребовало и соответствующих средств музыкального воплощения.

Шостакович нашел их, мастерски овладев не только «старыми» приемами фуги, но найдя в пределах ее основных композиционных принципов много неиспользованных до того возможностей.

В ряде случаев советский композитор расширил существовавшие идейные границы фуги. Из способа раскрытия и утверждения содержания, заключенного в теме, из средства «углубленного рассмотрения» ее, фуга в Сборнике Шостаковича часто превращается также в средство раскрытия «перспектив», выхода за пределы основного содержания темы, в средство ее конечного преображения и переосмысления.

[1] ХТК — «Хорошо темперированный клавесин», или несколько более правильно — «Хорошо темперированный клавир».

Новое значение фуги вызвало ряд ее композиционных закономерностей. Многие из них были подготовлены предыдущими произведениями Шостаковича и прежде всего тремя фугами[1].

Еще в 1933 году одну из 24 прелюдий для фортепиано (№ 4, ми минор) Шостакович написал в форме фуги. Основные особенности ее предвосхитили будущие стилистические черты музыки Шостаковича и главным образом некоторых пьес из Сборника прелюдий и фуг.

Так, почти вся Фуга 1933 года, за исключением небольшой «каденционной вспышки» (тт. *27—28*), написана без случайных знаков, в одном звукоряде, на основе мелодических диатонических ладов. Тема излагается в ми эолийском, ответ — в си фригийском. Затем, кроме ми эолийского, тема проходит в До лидийском и Соль ионийском.

Таким образом, составляющий основу Фуги тональный план проведений, и в том числе тональность ответа, строится по тому же принципу, что и тональный план Фуги № 1 (До мажор) из Сборника, или почти весь тональный план Фуги № 16 (си-бемоль минор).

Примечательно, что единственное в этой Фуге отклонение совершается в тональность Ля-бемоль мажор, то есть в мажорную тональность, отстоящую от главной на уменьшенную кварту вверх. Получается соотношение, которое впоследствии, в системе новых ладов Шостаковича, стало соотношением параллельных тональностей и встретилось в очень многих случаях, например в самом Сборнике прелюдий и фуг — в Прелюдии № 4 (также ми минор), в тактах *31—33*.

Следует указать и на то, что Фуга 1933 года написана в тактовом размере $\frac{5}{4}$. Впоследствии в несимметричном такте была написана Фуга из оратории «Песнь о лесах» $\left(\frac{7}{4}\right)$, пять Фуг из Сборника: № 12 (соль-диез минор, $\frac{5}{4}$), № 15 (Ре-бемоль мажор, переменный такт), № 16 (си-бемоль минор, переменный такт), № 17 (Ля-бемоль мажор, $\frac{5}{4}$), № 19 (Ми-бемоль мажор, $\frac{5}{4}$). Можно было бы отметить и другие черты Фуги 1933 года, сохранившие свое значение и получившие дальнейшее развитие в Сборнике 1950—1951 годов.

Фуга из Фортепианного квинтета (1940) не только повторила, но и развила некоторые из перечисленных особенностей Фортепианной фуги 1933 года. И в ней интонационную основу образуют мелодические диатонические лады: эолийский, в котором написана тема, фригийский, в котором написан ответ[2], ионийский и миксолидийский, в которых проходят

[1] Подробный разбор этих фуг содержится в дипломной работе Т. Тихоновой (1960. Находится в Ленинградской консерватории).

[2] Ответ написан без изменения звукоряда темы.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

отдельные проведения после экспозиции, а также локрийский, в котором проходит одно из проведений в средней части (тт. *77—83*). В конце этой Фуги встречается стретта, в которой два голоса ведут тему, а два других — удержанное противосложение, образуя двойной канон[1]. Эта стретта предвосхищает стретту двойной Фуги № 4 (ми минор) из Сборника. В последней тоже образуется двойной канон: два голоса ведут первую тему, а два других — вторую тему.

В тематическом материале Фуги из оратории «Песнь о лесах» много русских дактилических оборотов. Встретившаяся в ней сложная стретта (тт. *52—57*, *64—69*) содержит тему в увеличении, проведенную в несимметричном такте, как это происходит, например, в Фуге № 17 (Ля-бемоль мажор).

Многие специфически русские национальные элементы, получившие широкое развитие и новое воплощение в Сборнике прелюдий и фуг, были найдены Шостаковичем задолго до создания Сборника и, очевидно, содействовали его появлению.

Весьма важное выразительное значение имеет своеобразная ладовая основа Прелюдий и Фуг. Именно в этом отношении в Сборнике Шостаковича очень много нового по сравнению с «Хорошо темперированным клавиром» Баха.

В обоих томах ХТК, как и во всех своих сочинениях, Бах опирался на богато мелодизированную мажоро-минорную систему двух гармонических по своей природе, эмоционально противоположных ладов, максимально используя их функциональную энергию. При любом развитии их основы — применении различных разновидностей или альтерации — в музыке Баха всегда сохраняется исключительная ясность функционально-гармонических отношений не только в многоголосии, но и в двухголосии, а по существу — и в одноголосии.

В отличие от Баха, Шостакович опирается на три группы ладов, образующие различные ладовые системы. Мажоро-минорная система ладов сохраняется в его музыке как одна из равноправных. Так, именно ею обусловлен тональный план Сборника в целом — расположение в нем Прелюдий и Фуг по квартово-квинтовому кругу.

Но без изменения коренных свойств этих ладов Шостакович обращается к ним сравнительно редко и притом всегда стремится разнообразить их широким использованием натуральных и альтерированных разновидностей.

Гораздо чаще Шостакович пользуется ладами второй группы — системой мелодических диатонических ладов, и в первую очередь — ионийским и эолийским. При совпадении их звукорядов с звукорядами мажора и минора лады эти исключают, однако, разрешение доминантсептаккорда как основу их образования и тоническое трезвучие как устойчивый комплекс.

[1] Эта стретта приведена в качестве образца двойного канона на стр. 240.

Кроме того, эолийский лад совпадает по высоте не с основной — гармонической, а с натуральной разновидностью минора, используемой в мажоро-минорной системе значительно ограниченней.

В отличие от композиторов строгого стиля, применявших только пять таких ладов (ионийский, миксолидийский, дорийский, эолийский, фригийский), каждый из них — на равных основаниях с другими,— Шостакович применяет все семь диатонических мелодических ладов, то есть, кроме упомянутых, еще лидийский и даже локрийский (часто ошибочно называемый гипофригийским). Но, также в отличие от композиторов строгого стиля, в качестве ладов основного, экспозиционного значения Шостакович вместо пяти ограничивается почти исключительно двумя (ионийским и эолийским), а остальные использует лишь в качестве разработочных — только в процессе ладового развития произведения. Принцип этот (с эолийским ладом как экспозиционным) был впервые претворен Шостаковичем в его Четвертой из 24 «маленьких» прелюдий для фортепиано, написанной в форме фуги, и вторично — в Фуге из Фортепианного квинтета, но наиболее полно, последовательно и закономерно — в Сборнике, в Фуге № 1 (До «мажор»).

Наконец, третью группу образуют лады, которые появились в творчестве Шостаковича позже других ладовых систем и потому могут быть названы новыми. Некоторые из ладов Шостаковича совпадают по звукорядам с ладами или ладообразованиями, встречавшимися и у других композиторов, в том числе композиторов XIX века. Однако принципиальная разница в использовании этих ладов заключается в том, что если другие композиторы применяли их только в эпизодах разработочного характера, то Шостакович использует их также в экспозиционном и заключительном значении, при первом изложении и последнем проведении тематического материала. Предшественником его в этом отношении был, по-видимому, С. Прокофьев.

В большинстве же новые лады, в отличие от альтерированных (то есть содержащих ступени основные и повышенные или пониженные), образуют в своей основной, натуральной разновидности такие звукоряды, которые не совпадают со звукорядами других ладовых систем. Поэтому наиболее удобным представляется определить их названиями, указывающими на строение этих ладов в сравнении с мелодическими диатоническими ладами или ладами мажоро-минорной системы. Отсюда возможны такие названия, как, например, лидийский повышенный, фригийский дважды пониженный, пониженный минор, повышенный мажор и т. д.

[1] Подробно предлагаемая теория новых ладов изложена в статье: Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича.— Журнал «Советская музыка», 1947, № 4, стр. 65—74.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Новые лады (как и «старые») могут быть мелодическими (опирающимися на один тонический звук) и гармоническими (опирающимися на тоническое трезвучие).

Новые лады, в которых, аналогично полному минору, встречаются разновидности одной и той же ступени, могут быть названы расширенными. К ним относится, например, натуральный минор с двумя разновидностями V ступени: обычной (эолийской), образующей чистую квинту от тоники, и более низкой (локрийской), образующей уменьшенную квинту от тоники. Например, ля минор, содержащий независимые один от другого звуки ми и ми-бемоль.

Некоторые из новых ладов, содержащие, как и локрийский лад, не чистую, а уменьшенную квинту вверх от тоники, ради удобства можно назвать «мажорными» или «минорными» в зависимости от качества их тонической терции.

Тональные соотношения в системе новых ладов Шостаковича резко отличаются от тональных соотношений в мажоро-минорной системе или в мелодических диатонических ладах.

Главных отличий здесь два.

Параллельными и противоположными среди новых гармонических ладов оказываются «мажорная» и «минорная» тональности, тоники которых отстоят одна от другой не на малую терцию, как это имеет место в мажоро-минорной системе, а на уменьшенную кварту. Например, параллельными и противоположными являются ми минор расширенный (содержащий две разновидности тоники), трижды пониженный (включающий II, IV и VIII более низкие ступени — звуки фа чистое, ля-бемоль и ми-бемоль) и Ля-бемоль мажор расширенный (содержащий две разновидности доминанты), трижды повышенный (включающий II, IV и V более высокие ступени — звуки си чистое, ре чистое и ми чистое):

ми фа соль ля-бемоль си до ре **ми-бемоль**
Ля-бемоль си до ре ми-бемоль ми фа соль **Ля-бемоль**
Соль ля-бемоль си до ре ми-бемоль ми фа **Соль**

В этой системе Соль «мажор» оказался бы также расширенным (содержащим две разновидности VI ступени), но трижды пониженным (включающим II, VI и VII более низкие ступени — звуки ля-бемоль, ми-бемоль и фа чистое), а не повышенным, то есть не противоположным ми минору пониженному.

Так как в новых ладах Шостаковича встречаются лады с двумя разновидностями тоники, резко изменяется и соотношение одноименных тональностей по сравнению с аналогичным соотношением в мажоро-минорной системе ладов.

Здесь одноименными оказываются не две тональности разных наклонений — одна мажорная и одна минорная — с одинаковыми тониками, а три тональности двух противоположных наклонений — одна «минорная» и две «мажорных» или одна «мажорная» и две «минорных» — с тониками одинаковыми, то есть образующими чистые примы, или неодинаковыми, отстоящими друг от друга на хроматический полутон, то есть образующими увеличенную приму. Например, к До «мажору» одноименными явятся до «минор» и до-диез «минор»; к до «минору» одноименными явятся До «мажор» и До-бемоль «мажор».

При этом обычно оказывается, что одноименные тональности, тоники которых образуют увеличенную приму, более близки друг другу, нежели одноименные тональности с одинаковыми тониками, образующими унисон.

Одноименные тональности, отстоящие на хроматический полутон, имеют одинаковые третьи ступени [1]. Поэтому такие тональности могут называться одноименными по равной терции или равнотерцовыми [2].

Все три группы ладов применяются Шостаковичем и изолированно и — чаще всего — в смешении. В последнем случае композитор с удивительным искусством сохраняет силу, ясность и определенность ладовой настройки, ее развития и всяческих трансформаций.

В «чистом виде», то есть без смешения с другими, в экспозиционном значении Шостакович больше всего использует мелодические диатонические лады — особенно в фугах, но также и в прелюдиях полифонического строения или хотя бы полифонического склада звучности; значительно реже — лады мажоро-минорной системы или новые лады. При этом лады мажоро-минорной системы всего характернее в местах гомофонического или аккордово-гармонического склада; новые лады — наиболее ярко — в двух фугах: № 8 (фа-диез «минор») и № 19 (Ми-бемоль «мажор»).

В отличие от Баха, 24 прелюдии и фуги Шостакович разделил на 2 части, 2 тома. Думается, что, вопреки утверждению композитора, оба тома в целом обладают чертами и сборника и цикла и допускают исполнение как одной из Прелюдий и Фуг в отдельности или группы избранных, так и всех Прелюдий и Фуг подряд (что впервые осуществила Т. Николаева 23 и 28 декабря 1952 г. в Ленинграде).

[1] На это обратил внимание Л. Мазель.

[2] После указанной выше статьи «О ладовой основе сочинений Шостаковича» вопрос об одноименных равнотерцовых тональностях был рассмотрен в двух работах: Мазель Л. О расширении понятия одноименной тональности (журнал «Советская музыка», 1957, № 2, стр. 141—145) и Должанский А. Из наблюдений над стилем Шостаковича. I. Об одноименных тональностях. II. Об одной теме из Десятой симфонии (журнал «Советская музыка», 1959, № 10, стр. 95—100). В журнале «Советская музыка» (1962, № 5, стр. 59), в статье «К дискуссии о современной гармонии» Л. Мазель вернулся к рассматриваемому вопросу и привел некоторые новые, весьма важные соображения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Первое обусловливается разнообразием характера и содержания отдельных пьес. Второе — определенной логической последовательностью обоих томов.

Последовательность эта прежде всего находит свое выражение во внешнем признаке. Фуги расположены попарно, мажорная и минорная [1] с одинаковыми ключевыми знаками, и следуют по квартово-квинтовому кругу. Но, быть может, еще большее значение имеет характер пьес. В последовании их много живых, логичных контрастов. Некоторые из них воспринимаются как определенные грани в развертывании повествования. Так, на первой Фуге (До мажор) лежит печать «начала пути», пробуждения чувств и разума. Чертами «утра нового дня» наделены Прелюдия и Фуга № 13 (Фа-диез мажор), то есть первые пьесы второго тома. Драматическим финалом цикла звучит последняя, Двадцать четвертая Фуга (ре минор), наиболее масштабная и многокрасочная. В результате исполнение всего Сборника в течение двух вечеров представляется столь же естественным, как и исполнение различного числа избранных Прелюдий и Фуг среди других произведений обширной программы.

Мельчайшей частью Сборника, имеющей самостоятельное значение, является маленький двухчастный цикл: Прелюдия и Фуга, написанные в одной тональности, помеченные одинаковым номером. Невозможность их разъединения подчеркнута авторским обозначением attacca, то есть «без перерыва», имеющим весьма принципиальное значение.

Издавна установившееся последование прелюдии (или другой аналогичной пьесы) и фуги предусматривало определенное, можно сказать, узаконенное разделение ролей между ними.

Шостакович следует этой традиции и преимущественно сохраняет между Прелюдией и Фугой классическое соотношение «фона и рельефа» или «пьедестала и статуи». Конечно, положение Прелюдии как пьесы, предваряющей Фугу, не принижает ее роли в двухчастном цикле. Роль эта заключается не только в органичности сочетания с Фугой, но и в самостоятельной выразительности [2].

Все же центр внимания падает на Фугу, содержание ее всегда носит более обобщенный, а развитие — более глубокий и последовательный характер. Форма изложения в фугах подчинена задаче наиболее полного раскрытия всего существенного, что заложено в теме. Фуга венчает цикл и создает его вывод, рождает

[1] Названия «мажорная» и «минорная» относительно пьес Шостаковича часто приходится понимать условно; учитывая сказанное выше о трех ладовых системах, применяемых Шостаковичем, под «мажорным» можно понимать лад с большой тонической терцией, образованной I и III ступенями, а под «минорным» — лад с малой тонической терцией.

[2] В этом последнем смысле Прелюдии Сборника родственны 24 «маленьким» прелюдиям для фортепиано, написанным Шостаковичем в 1932—1933 годах.

не просто центральный, но заключительный, итоговый образ произведения в целом. И успех Сборника Шостаковича, фактическое превращение его в третий том «Хорошо темперированного клавира» обусловливается прежде всего замечательными достоинствами его фуг.

По существу, Шостакович создал и последовательно разработал новую форму фуги, позволяющую значительно расширить ее выразительные возможности на основе идей сонатной формы.

Здесь современный русский советский композитор пошел, собственно, по следам такого, например, опыта, как фуга из Первой сюиты Чайковского, но сделал это по-своему, совершенно оригинально.

Вопреки традициям, Чайковский в Первой сюите ввел в развитие фуги большую интермедию типа сонатной разработки и в результате добился переосмысления темы.

Переосмысления темы в конце Фуги добивается в большом числе случаев и Шостакович. Однако это происходит у него на несколько иной основе. Шостакович заключает Фугу «свободно-стреттным» разделом, в котором тема непрерывно или почти непрерывно проходит в канонах всевозможного построения. При этом каждый из голосов ограничивается почти исключительно проведениями темы, либо в ее основном виде, либо со всевозможными изменениями. В том числе — что принципиально важно — в укороченном виде, не в уменьшении, а в «укорочении», не полностью, а усеченно, в виде большего или меньшего числа ее начальных звуков. В результате окончательный облик темы не соответствует первоначальному, а центральный образ пьесы в целом оказывается не устойчивым, как это всегда было присуще фугам, а динамически изменчивым, что так свойственно большинству произведений Шостаковича [1].

Различие в содержании отдельных Фуг не исключает сходства их основных композиционных принципов.

Прежде всего это касается строения тем.

Тональная определенность присуща всем темам. Оттого начинаются они преимущественно с тоники [2] или (реже) с доминанты [3].

Только одна тема [4], подчеркнуто минорная, написанная в пониженном ладе, начинается с III ступени.

[1] В статье: Должанский А. «Относительно фуги» (журнал «Советская музыка», 1959, № 4, стр. 101) в этом вопросе допущена ошибка.

[2] В Фугах № 1 (До мажор), № 2 (ля минор), № 3 (Соль мажор), № 4 (ми минор, первая и вторая темы), № 6 (си минор), № 7 (Ля мажор), № 9 (Ми мажор), № 11 (Си мажор), № 12 (соль-диез минор), № 13 (Фа-диез мажор), № 15 (Ре-бемоль мажор), № 16 (си-бемоль минор), № 17 (Ля-бемоль мажор), № 18 (фа минор), № 19 (Ми-бемоль мажор), № 20 (до минор), № 21 (Си-бемоль мажор), № 22 (соль минор).

[3] В Фугах № 5 (Ре мажор), № 10 (до-диез минор), № 14 (ми-бемоль минор), № 23 (Фа мажор), № 24 (ре минор, первая и вторая темы).

[4] В Фуге № 8 (фа-диез минор).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Высотное развитие захватывает, как правило, звуки тонического трезвучия, определяя общее мажорное или минорное наклонение темы.

Однако, за исключением особой ля-мажорной темы, интонационное движение всегда линеарно, и тоническое трезвучие возникает лишь в представлении, как отвлеченное объединение отдельных звуков мелодии. В результате действительной ладовой основой тем обычно оказываются не мажор и минор с тяготением их неустойчивых ступеней к тоническому трезвучию, а мелодические лады как диатонические (ионийский и эолийский), так и хроматические (пониженные и повышенные), основанные на мелодическом тяготении неустойчивых ступеней к одному тоническому звуку.

Как это свойственно полифонической мелодике, наряду с гаммообразным секундовым движением, темы содержат и типичные скачки, например на квинту вниз или кварту вверх, но также, конечно, и другие.

Скачки эти в большинстве оказываются заполнены последующим движением мелодии. Однако не обязательно. Поэтому звукоряды тем также не всегда бывают «сплошными». Такие темы вместе с ограниченными в диапазоне образуют построения, использующие не все ступени лада, и поэтому дают возможность различной ладовой трактовки.

Чаще всего при этом в ионийских темах отсутствует VII ступень, что придает им миксолидийское переменное значение. В эолийских темах часто отсутствует II ступень, что придает им фригийское переменное значение.

В подавляющем большинстве темы кадансируют на I ступени и содержат один или несколько несовершенных кадансов внутри построения. Часто отдельные мотивы повторяются внутри темы. От такой повторности возникает тягучесть, протяжность, специфически русская мягкая песенность, распевность. Этому содействует и заключительная тоника, если она оказывается слабым окончанием последнего мотива и попадает не на самую сильную долю такта или же берется на сильной доле в плагальном последовании.

Диапазон тем обычен. В большинстве из них он варьируется в пределах от сексты до децимы. Самая «узкая» тема имеет объем кварты (Фа-диез мажор), самая широкая — объем дуодецимы (Си мажор), то есть все они, взятые изолированно, укладываются по своему объему в тесситуру певческих голосов и в этом отношении наделены чертами вокальности. Однако в процессе развития Фуги каждый из голосов ее может оказаться значительно шире, переходить из одного певческого регистра в другой как бы предназначаясь для исполнения несколькими голосами по очереди, и в большей или меньшей мере приобрести на этой вокальной основе также и черты инструментальности.

В самих темах инструментальность также находит свое проявление то в насыщении мелкими длительностями, то в общей моторности движения, то в определенной жанровой характерности. Например, некоторые темы подобны наигрышу на народном инструменте или духовому сигналу.

Жанровая определенность вообще присуща, можно сказать, всем темам Сборника, что составляет основу его реализма. В жанровом отношении темы, как и у Баха, в первую очередь могут быть разделены на песенные, танцевальные, декламационные. Отсутствуют темы типа кантуса фирмуса. Отличаются от баховских и некоторые темы, не просто танцевальные или драматизированные, а активно моторные.

Быстро изменчивые, подвижные, они порождают характер «спортивности», образы живой игры со многими участниками (например, в мяч), насыщенной мгновенно сменяющимися неповторимыми ситуациями.

Той же цели служат также и некоторые другие особенности этих тем: скачки, ямбическое («толчковое») строение мотивов, стаккато и т. п.

Если в построении тем заметно «растягивание» посредством повторения или опевания тоники, повторения отдельных мотивов или кадансовых оборотов, то такой же принцип «растягивания», напряженного продлевания музыки сохраняется и в композиции фуги в целом.

Многие приемы формообразования помогают удлинению ее разделов, увеличению «композиционных препятствий» в процессе развития. Этому способствуют достаточно большие размеры интермедий, расширение экспозиций за счет дополнительных проведений, в момент достижения грани заключительной части — введение раздела, основанного на проведениях в далеких тональностях, расширение заключительной части новыми приемами тематических преобразований.

Во многих фугах медлительность композиции, известная растянутость ее элементов создают впечатление подчеркнутых трудностей, которые приходится преодолевать герою произведения. Тем более выявляется упорство в достижении победы над этими препятствиями, образ мужественной стойкости и силы.

Композитор нашел и виртуозно применил многообразные средства широкой певучести, протяжности, искони свойственные русской крестьянской песне. Протяжностью отдельных элементов и композиции в целом Фуги Шостаковича существенно отличаются от Фуг Баха.

Однако Шостакович не ограничивается односторонней обрисовкой национального характера, а воспроизводит его многогранно и полно.

Музыка Прелюдий и Фуг содержит русские национальные черты различных «возрастов» — и наиболее древние, исторически отстоявшиеся, иногда застывшие и наиболее молодые,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

рождаемые героическим и смелым созиданием новой жизни, прокладывающей путь в будущее.

В результате «растягивания» отдельных элементов масштабы Фуг очень велики. Половина Фуг по величине (количеству тактов) больше темы не менее, чем в 25 раз. Последняя Фуга (ре минор) больше ее первой темы в 49 раз!

Другие Фуги при меньшем масштабе оказываются также весьма обширны из-за большой протяженности их тем [1], и общее количество тактов отдельной Фуги лишь в трех случаях менее 80. Семь Фуг имеют более 150 тактов каждая.

Основные композиционные контуры почти всех Фуг выдержаны одинаково.

В результате способы использования отдельных элементов композиции оказываются схожи в разных фугах, что позволяет рассмотреть каждый из таких элементов в отдельности.

Строение *ответа* в подавляющем большинстве случаев не выходит за пределы академических норм, однако весьма примечательны и отклонения от них. Из семнадцати реальных ответов [2] обращают на себя внимание четыре.

В Фуге № 7 (Ля мажор) тема состоит исключительно из звуков тонического трезвучия. Ответ сохраняет ее структуру в точности, не искажая тональными изменениями доминантового звука.

Вторая тема Фуги № 4 (ми минор) начинается скачком с тоники на доминанту, опеваемую шестой ступенью (т. *47*). Ответ сохраняет этот скачок в неизменном виде (тт. *50—51*).

Если этот случай не особенно заметен, так как касается второй темы, экспонируемой в середине Фуги, то такой же случай в Фуге № 1 (До мажор) обращает на себя гораздо большее внимание. Применение в ней реального ответа, вместо ясно требуемого тонального, содействует мерности и спокойствию в развитии движения. Оно связывается также с тем, что ответ этот написан в системе мелодических ладов в доминантовой *параллельной* тональности, параллельной, то есть основанной на том же звукоряде, что и главная тональность, тональность темы.

Применение ответа без изменения звукоряда темы встречается в ряде случаев, например в Фугах № 16 (си-бемоль минор) и № 18 (фа минор). Особенно заметно это в Фуге № 16, в которой эолийская тема содержит II ступень лада. Ступень эта в ответе получает фригийское наклонение. В этом случае ответ является реальным по ширине интервалов, но тональным по их качеству. В Фугах же № 1 (До мажор) и № 18 (фа минор) из-за неполноты звукоряда темы изменение лада в ответе определяется лишь звуками противосложения.

[1] Тема Фуги № 8 (фа-диез минор) имеет девять тактов, тема Фуги № 14 (ми-бемоль минор) — тринадцать тактов и т. д.

[2] Фуги № 1 (До мажор), № 2 (ля минор), № 3 (Соль мажор), № 4 (ми минор) — оба ответа, № 6 (си минор), № 7 (Ля мажор), № 8 (фа-диез минор), № 9 (Ми мажор), № 11 (Си мажор), № 12 (соль-диез минор), № 13 (Фа-диез мажор), № 15 (Ре-бемоль мажор), № 19 (Ми-бемоль мажор), № 20, (до минор), № 21 (Си-бемоль мажор), № 22 (соль минор).

К особым случаям следует отнести ответ в Фуге № 21 (Си-бемоль мажор), в которой он написан в том же звукоряде, что и тема, но не на кварту, а на малую терцию ниже, то есть в параллельной тональности не от V ступени (Фа миксолидийской) а от VI ступени (соль эолийской). Принцип квинтовой имитации здесь нарушается коренным образом и восстанавливается лишь в дальнейшем, в экспозиции в целом.

Тональные ответы встречаются во всех остальных случаях, где тема начинается интервалом между доминантой и тоникой: нисходящим (V — I) — в Фугах № 5 (Ре мажор), № 10 (до-диез минор), № 14 (ми-бемоль минор); или восходящим (V — VIII) — в Фугах № 23 (Фа мажор), № 24 (ре минор, первая тема). В Фуге № 17 (Ля-бемоль мажор) тональный ответ написан на тему, начатую скачком с тоники на доминанту.

Таким образом, ответы довольно разнообразны и вносят элементы новых ладов и новых тональностей в отдельных Фугах в различной степени, что определяет и большую или меньшую активность, динамичность или постепенность в развитии формы Фуги. Идея переосмысления темы в ответе получает новые способы своего претворения.

Отличительная особенность Сборника в том, что в подавляющем большинстве Фуг *противосложения*, появляющиеся в экспозиции, удерживаются затем во всех последующих проведениях, кроме стреттных [1].

Экспозиция в целом приобретает черты многоголосного канона, часто «растянутого» и осложненного связующей интермедией между вторым и третьим проведениями.

В результате сохранения всех противосложений экспозиции каждый голос в проведениях оказывается тематическим на всем протяжении Фуги. Сочетание же темы со всеми удержанными противосложениями образует многоголосие из стольких голосов, сколько их участвует в Фуге. Соединение это можно рассматривать как *основное тематическое построение*.

Все проведения являются как бы перестановками этого соединения или извлечениями из него, обычно в вертикально-подвижном контрапункте октавы, и различаются по количеству голосов, их расположению, ладу и тональности, в которых они проводятся [2].

[1] В стреттных проведениях противосложения также иногда удерживаются, но не обязательно.

[2] Основное тематическое построение приводится в каждом очерке, посвященном отдельной фуге, в главной тональности, преимущественно в определенном расположении материала: тема — в одном из крайних голосов (верхнем или нижнем), удержанные противосложения — отдаляясь от нее, по-порядку их номеров, вне зависимости от того, встречается ли в фуге именно такое расположение или нет.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

При этом в проведениях в средней части приметным оказывается сокращение общего числа голосов основного тематического построения, исключение некоторых из них, образование «неполноголосия», вместо трезвучий и септаккордов появление интервалов и двузвучий.

Возникает гармонический или полифонический «голод», то есть потребность вновь услышать, восстановить «полноголосие», одновременное звучание всех участвующих в Фуге голосов, которое ранее уже было достигнуто в экспозиции в результате поочередного вступления каждого голоса.

Необходимое удовлетворение этой потребности и «утоления» полифонического или гармонического «голода» обычно вызывает напряжение воли, усиливает в музыке черты целенаправленности и упорства.

Различные изменения основного тематического построения в их связях и последовательности и служат главным средством образования средней части Фуги.

Здесь обычно встречается ряд постоянных признаков.

Среди противосложений наиболее важным оказывается первое, возникшее с ответом и являющееся непосредственным продолжением темы. В противосложении этом сосредоточиваются наиболее существенные элементы, ритмически и интонационно пополняющие тему или контрастирующие с ней. Следующие же противосложения служат пополнению многоголосия и развивают элементы темы и первого противосложения. И в средней части Фуги в неполноголосных проведениях темы первое противосложение сохраняется, исключаются же более поздние — второе или третье.

Соединение темы с противосложениями раскрывает закономерности многоголосного контрапункта, использованные в Сборнике.

В основе их лежат нормы строгого стиля, точнее — принципы строгого стиля, специфически развитые. На сильных долях помещаются созвучия консонантные, значительно реже диссонирующие, в этом случае образованные мелодически обоснованно, как хорошо подготовленные и достаточно «осторожно» введенные задержания или другие элементы орнаментики. Часто диссонирующие сочетания отсутствуют и на слабых долях такта, что иногда сочетается с узорчатым движением мелодики; если же присутствуют, то также образованные логичным, плавным голосоведением.

В результате основное построение тематического материала может быть рассмотрено как последование консонантных аккордов — трезвучий, «правильно примененных» септаккордов, иногда — двузвучий.

Но если каждое из созвучий ясно обнаруживает определенное аккордовое основание, то последование этих созвучий редко бывает функционально гармоническим, обычно же представляет

движение, основанное на мелодических связях голосов, каждый из которых в свою очередь является тематическим образованием, будучи темой или удержанным противосложением.

Особенно это относится к Фугам, написанным на основе мелодических ладов, а не ладов мажоро-минорной системы.

Исключение составляет Фуга № 22 (соль минор), в которой удерживаются не все противосложения, изложенные в экспозиции.

В результате все проведения средней части в подавляющем большинстве Фуг представляют варьирование основного построения различным сочетанием и расположением голосов с перемещением в контрапункте октавы, изменениями регистрового положения, лада, тональности, как об этом подробнее говорилось выше.

Принцип образования интермедий, как самостоятельных построений, различен. В то время как в одних Фугах интермедии мотивно связаны с основным тематическим материалом, в других они независимы от него.

Будучи родственны проведениям, интермедии развивают их по-разному: сохраняя основной характер или подчеркивая одну из сторон его, если он внутренне противоречив.

Свободно построенные интермедии на новом мотивном материале создают более или менее сильный контраст к проведениям. Строение таких интермедий более определенно, тогда как использование мотивов темы редко складывается в строгие формы.

Общим для интермедий различных видов является их повторность, удержанность. Во многих Фугах после первой интермедии каждая последующая в основном повторяет ее, внося всевозможные изменения, собственно, создавая вариацию на нее. Основными средствами такого изменения являются увеличение числа голосов, их всевозможные перемещения, расширение (чаще) или сжатие (реже) объема интермедии, а вместе с тем и всевозможные ладотональные приемы развития.

В итоге некоторые Фуги фактически оказываются построены наподобие двойных вариаций: на тему и на первую интермедию.

Но, конечно, проведения и интермедии играют далеко не равную роль.

Размеры проведений строго ограничиваются объемом темы и остаются неизменны, тогда как размеры интермедий не подчиняются определенным требованиям и на протяжении Фуги обычно изменяются, тем самым создавая живость течения композиции, ее несимметричность, становясь активным импровизационным элементом конструкции.

Да и само появление интермедий обычно создает «структурную синкопу», разбивая метричность в складывании разделов,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

которая зависит от группирования проведений. Получается это тогда, когда проведения следуют попарно (иногда в соотношении темы и ответа), устанавливая единицу дыхания формы, равную по величине объему темы. Возникает ожидание третьего проведения «по инерции», но вступающая в этот момент интермедия как раз и вносит «композиционную синкопу». И часто такая пара проведений вместе с последующей интермедией естественно образует раздел формы.

Принцип «парности» проведений соблюден очень последовательно в ряде Фуг. Обычно уже после ответа, то есть второго проведения в экспозиции, когда вступили еще только два голоса, появляется и первая двухголосная интермедия, которая служит основой для дальнейших интермедий. Вторая интермедия вступает после конца экспозиции, то есть после третьего или четвертого проведения. Повторяя первую, основную интермедию, она пополняет ее голоса, иногда также развивает ее и другими приемами.

Следующие затем интермедии появляются после группы проведений, объединенных каким-либо одним приемом преобразования темы, чаще всего — одним типом использованных ладотональностей.

Присоединяясь к такой группе, интермедия образует с ней общий небольшой раздел, завершая его, или связывая с последующим, или, наконец, начиная этот последующий. Все эти три композиционные роли интермедии могут сочетаться в ней одновременно благодаря текучести, незавершенности ее построения.

Рассмотренные элементы используются Шостаковичем для создания композиции Фуги в целом. Принципы образования Фуги в Сборнике весьма закономерны и оригинальны. Используя приемы формообразования Фуг Баха, Фуги Шостаковича во многом решительно отличаются от них.

Строение каждой Фуги Баха обязательно опирается на модуляционные и контрапунктические средства развития. Особенности композиции отдельно взятой Фуги определяются прежде всего соотношением этих средств. В зависимости от преобладающего (но не единственного) значения одного из них следует различать Фуги тонально-развивающиеся и Фуги контрапунктически-развивающиеся.

В тонально-развивающейся фуге модуляционный план создает непрерывное ладотональное движение на протяжении композиции в целом. Часто основу такого движения образует тональный план проведений, состоящий из трех разделов:

а) проведения в главной и доминантовой тональностях (экспозиция и контрэкспозиция),

б) проведения в иноладовых тональностях (средняя часть),

в) проведения в основном в главной, а также других (обычно — в субдоминантовой, реже — в доминантовой) тональностях (заключительная часть).

Таким образом, в тонально-развивающихся Фугах главная тональность после «выхода» из нее при переходе от экспозиции к средней части возвращается только в заключительной части.

Например, в Фуге фа минор из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, в экспозиции (тт. *1—24*) тема проводится в главной и доминантовой тональностях (фа минор, до минор и фа минор); в средней части (тт. *24—40*) тема проводится в параллельных им иноладовых тональностях (Ля-бемоль мажор и Ми-бемоль мажор); в заключительной части (тт. *40—85*) тема проводится в главной и субдоминантовой тональностях (фа минор, фа минор, си-бемоль минор, фа минор). Последние два проведения образуют «случайную» стретту.

В контрапунктически-развивающихся фугах основу развития составляют различные изменения темы в проведениях, главным образом структурные и контрапунктические. Такие Фуги содержат непостоянное количество разделов, каждый из которых объединяет ряд проведений с одинаковыми приемами преобразования темы в них. При этом последование разделов обычно образует восходящую или волнообразную линии развития (путем непрерывного усложнения или путем сперва усложнения, а затем упрощения приемов преобразования темы).

Например, фуга си-бемоль минор из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха состоит из шести разделов, в каждом из которых тема проходит по одному разу во всех голосах:

1) Такты *1—26*. Четырехголосная экспозиция (проведения во II голосе в си-бемоль миноре, в I голосе в фа миноре, в IV голосе в си-бемоль миноре и в III голосе в фа миноре).

2) Такты *27—41*. Две прямые двухголосные стретты (в III и II голосах в си-бемоль миноре, в I и IV голосах в Ре-бемоль мажоре).

3) Такты *42—66*. Четыре проведения обращенной темы (в III голосе в си-бемоль миноре, во II голосе в ми-бемоль миноре, в I голосе в Соль-бемоль мажоре, в IV голосе в ля-бемоль миноре).

4) Такты *67—79*. Две двухголосные стретты на обращенную тему (в III и I голосах в си-бемоль миноре, во II и IV голосах в фа миноре).

5) Такты *80—95*. Две двухголосные «встречные» (содержащие риспосту в обращении) стретты (в I и III голосах в Ля-бемоль мажоре, в IV и II голосах в си-бемоль миноре).

6) Такты *96—101*. Четырехголосная встречная стретта с удвоением темы в двух парах голосов (в I и II голосах тема

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

в прямом движении, в III и IV голосах тема в обращении в си-бемоль миноре) [1].

В отличие от тонально-развивающихся фуг, в этой контрапунктически-развивающейся фуге иноладовые тональности встречаются не в одном, а в нескольких разделах, а главная тональность возвращается неоднократно.

Таким образом, контрапунктические средства в тонально-развивающихся фугах и модуляционные средства в контрапунктически-развивающихся фугах используются обязательно, но совершенно иначе, и играют второстепенную, вспомогательную роль [2].

Особую разновидность (также по тематическому или тональному признакам) представляют двучастно-симметричные фуги [3], которые распадаются на два раздела благодаря:

а) одинаковому расположению в этих разделах проведений и интермедий или

б) одинаковому строению их тонального плана (обычно с завершением первого раздела в доминантовой тональности и второго раздела — в главной тональности).

Так, например, фуга ми минор из I тома «Хорошо темперированного клавира», написанная на двухтактную тему, двучастно-симметрична по расположению проведений и интермедий. Ее вторая часть (тт. *20—38*) в точности повторяет построение первой части (тт. *1—19*), но с обратным расположением голосов (в двойном контрапункте октавы): два проведения — шеститактная интермедия — два проведения — пятитактная интермедия (4+6+4+5). Заключительное проведение (тт. *39—42*) расширено ради сохранения тональности (так как фуга написана на модулирующую тему).

Фуга ре минор из I тома ХТК двучастно-симметрична по расположению проведений, интермедий и тональностей. Первая часть Фуги (тт. *1—21*) завершается в доминантовой тональности (ля минор), вторая часть (тт. *21—44*) — в главной (ре минор), причем заключение второй части (тт. *39—43*) точно транспонирует заключение первой части (тт. *17—21*).

Применение в одной фуге различных средств развития (особенно — модуляционных и контрапунктических) возможно в различных соотношениях, и в том числе приблизительно на равных основаниях, без преобладающего значения одного из них,

[1] См. прим. на стр. 245.

[2] Тонально-развивающиеся и контрапунктически-развивающиеся фуги встречаются в обоих томах ХТК Баха. Но количество и значение контрапунктически-развивающихся фуг во II томе ХТК возрастают, а в сборнике «Искусство фуги» становятся определяющими. В этом проявляется существеннейшая черта эволюции баховского творчества.

[3] О двучастно-симметричных фугах см. также Скребков С. Полифонический анализ. М., Музгиз, 1940, стр. 68—72.

что приводит к образованию композиций смешанного типа.

Как установила К. Южак [1], «в тонально-развивающейся фуге стретта необязательна». В таких фугах «стретт, как правило, мало, и находятся они в свободной части», особенно в ее последнем разделе. «В других разделах тонально-развивающейся фуги появление стретты носит случайный характер и обычно менее заметно.

Напротив, в контрапунктически-развивающихся фугах стретты играют особо важную роль и могут появиться в любом месте фуги, после чего обычно сохраняются в последующих разделах. Поэтому контрапунктически-развивающиеся фуги содержат много стреттных проведений, наиболее разнообразных и сложных по форме и часто являющихся основным средством развития в том или ином разделе, а иногда — на всем протяжении фуги. [. . .]

В фугах, основанных в равной мере на тональном и контрапунктическом принципах развития, стретт обычно немного, как и в тонально-развивающихся фугах, но значение стреттных проведений подобно роли их в контрапунктически-развивающихся фугах».

Так же, как и в фугах Баха, строение фуг Шостаковича обязательно опирается на модуляционные и контрапунктические средства развития. Но, в отличие от Баха, Шостакович использует их иначе, по единому плану, примененному им в большинстве фуг Сборника.

Основу всей композиции таких фуг образует тональный план проведений. Распадается он на четыре основных раздела:

проведения в главной и доминантовой тональностях (экспозиция),

проведения в иноладовых тональностях близкой степени родства (первый раздел средней части),

проведения в далеких тональностях (второй раздел средней части),

— проведения в основном в главной, а также в субдоминантовых или окружающих главную тональностях с применением различных стретт (заключительная часть).

Разделы средней части развиваются также и другими, преимущественно фактурными, но только не имитационно-контрапунктическими средствами, если же контрапунктическими, то более простыми, например перестановками. Большую роль здесь играет регистровое развитие — расширение или сужение тесситуры, ее высотное положение — высокое, низкое, срединное.

[1] Южак К. О роли стретты в композиции фуги (на основе анализа двух томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха). Статья в машинописном альманахе «Голоса молодых», № 2, 1959 (находится в читальном зале Ленинградской консерватории).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

То или иное конкретное использование перечисленных средств развития и создает индивидуальную форму фуги [1].

Особое значение имеет заключительный раздел.

Наступает он, как правило, с восстановлением главной тональности и в тональном плане служит ее окончательному закреплению. Средства ладотонального развития внутри него приобретают второстепенное значение. На первое место выступает контрапунктическая разработка темы.

Удержанные противосложения, как правило, отбрасываются, и тема начинает подвергаться всевозможным структурным и контрапунктическим изменениям. Сопровождающие тему новые свободные противосложения служат лишь пополнению возникающих весьма сложных в контрапунктическом отношении тематических соединений. Сохранение в некоторых случаях удержанного противосложения приводит к возникновению горизонтально-подвижного контрапункта.

Господствующим приемом преобразования темы становятся стреттные проведения ее. Общая тенденция сводится к тому, что все голоса стремятся интонировать только тему, многоголосная контрапунктическая ткань складывается исключительно или почти исключительно из проведений темы или ее мотивов.

Однако такое тематическое насыщение необязательно служит утверждению смысла темы, ее основного значения. Напротив, значение это во многих случаях начинает изменяться, так как тема претерпевает разнообразные деформации: проводится в увеличении, в уменьшении, в противодвижении, на разных ступенях (то есть в разных ладах), с частичными ритмическими и интонационными искажениями, а также — не полностью, ограничиваясь первой половиной или еще меньшими начальными частями [2].

В результате далеко не все Фуги заканчиваются утверждением темы в ее основном виде. Напротив, весьма характерно многие из них приводят к ее преображению, отчего весь заключительный свободно-стреттный раздел служит не столько подведению итогов содержанию Фуги, сколько обновлению его именно тогда, когда, казалось бы, развитие окончено.

Вот почему свободно стреттный раздел занимает особое место в строении Фуг, отделяясь по смыслу от других разделов.

Обособление это находит свое отражение и в ряде композиционных приемов; прежде всего — в стреттных, то есть канонических проведениях темы, но также и в обновлении самих принципов образования многоголосия, норм контрапунктического соединения голосов.

[1] О средствах развития в средней части фуги см. также выше — стр. 217—220.

[2] Такие неполные проведения утвердительного характера можно назвать проведениями «в укорочении».

Если до стреттного раздела контрапункт был в основе строгим, то теперь он становится свободным. Если раньше созвучия должны были быть консонантны, а их последование основано на логике мелодического движения каждого из голосов, то теперь, в свободно стреттном отделе, созвучия могут быть любыми, необязательно только консонантными или только диссонантными, а любыми, и их последования — также любыми.

Образование созвучий и их последование становится зависимым не от отвлеченной логики голосоведения, но только от тематического движения голосов, и допускает всевозможные, ничем не ограничиваемые комбинации, а отсюда и нарушения обычных норм. Логику движения голосов обусловливает их тематичность [1].

Образование различных сочетаний с необычным расположением и удвоением голосов, «запрещенные» параллелизмы, свободное появление и движение диссонирующих звуков и т. д.— все это подчиняется единственно господству логики тематического движения голосов. Лишь в известной мере она может ограничиваться свободными противосложениями, способными «заполнять пустоты» и вообще как-то уравновешивать звучность.

Меняется и ритм. Вместо мерного повторения определенных ритмических фигур, установленных до того в проведениях и интермедиях, как это имело место в предыдущих разделах, в свободно стреттном разделе ритмические преобразования темы, ее метрические смещения в стреттах, сопровождение новыми, не удержанными, а свободными противосложениями приводят к неровному ритму, неповторному или повторному, но на основе новых фигур.

В этом последнем случае часто используются приемы остинатного повторения тематических мотивов и, таким образом, настойчивого утверждения определенной части темы. Так композиция фуги, по своей природе замкнутая содержанием темы, размыкается и переосмысливается.

Таков преобладающий оригинальный тип построения фуг Сборника, хотя и обязательный и не единственный.

[1] Одним из ранних случаев применения этого принципа в сочинениях Шостаковича явилось, например, каноническое начало Прелюдии № 18 (фа минор) из 24 «маленьких» прелюдий. Однако в ней это происходит при экспонировании (изложении) тематического материала. В фугах же Сборника этот прием проводится только в заключительном, свободно-стреттном разделе, то есть после того, как тема была изложена и разработана присоединением к ней удержанных противосложений, а главное — модуляционными средствами. До фуг Сборника использование Шостаковичем свободных норм контрапункта после экспозиции темы, в ее разработке встречается, например, в первой части Пятой симфонии. Прием этот можно встретить и у других композиторов, но, по-видимому, именно Шостакович «отточил» его и придал ему законченность и принципиальное значение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Композиционные особенности фуг Шостаковича возникли в результате новаторского воплощения некоторых из наиболее прогрессивных идей современности. На протяжении многих лет в музыке Шостаковича преобладает тема мира и войны. В ее решении замечательный мастер социалистического реализма выступает страстным поборником мира и социальной справедливости, гневным обличителем зла и насилия, смелым борцом «за лучшие в истории человечества идеалы». И потому созданием Сборника прелюдий и фуг Шостакович достиг того, чего не сумел ни один композитор на протяжении двухсот лет после смерти Баха.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ПОЛИФОНИИ И ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФОРМАХ [1]

Полифонией[2] называется закономерное соединение нескольких одновременно звучащих мелодий, каждая из которых имеет самостоятельное и притом равное с другими выразительное значение.

В отличие от полифонии, в гармонии вертикальные созвучия образуются в результате движения комплексов (аккордов), основанных на объединении во всех голосах гармонических и мелодических ладовых тяготений.

Во всяком многоголосии гармонические и полифонические закономерности проявляются одновременно. Как бы ни были самостоятельны голоса в полифоническом многоголосии, они образуют «вертикальные» сочетания, то есть созвучия.

Но и при наибольшем слиянии голосов в гармонии каждый из них образует самостоятельную мелодическую линию. Однако полифонические и гармонические закономерности, присутствуя обязательно совместно, могут находиться в различных соотношениях. Поэтому обычно многоголосие называется полифоническим или гармоническим в зависимости от того, что в нем решительно преобладает — самостоятельность голосов или их комплексное движение.

Полифония сочетает голоса, различные по интонации и ритму, с несовпадающими по времени ударениями, кульминациями, кадансами, члененные на мотивы разного объема и отличающиеся также динамикой и тембром, но подчиненные определенным для каждого стиля нормам совместного звучания.

Принципы полифонии проявляются в двух сторонах выразительности — в музыкальном языке (в составе музыкального звучания, фактуре) и в музыкальной композиции (построении произведения, чередовании его разделов).

Наиболее обнаженно и рельефно закономерности полифони-

[1] Кроме опубликованных работ и собственных материалов автора, настоящая глава опирается на курс лекций по полифонии проф. Х. С. Кушнарева, читавшихся в Ленинградской консерватории.

[2] От греч. poly — много и phone — голос, букв. — многоголосие.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ческой фактуры выступают в так называемом строгом стиле — полифоническом стиле ряда композиторов XV—XVI вв., который отличался чрезвычайной определенностью интонационных и ритмических норм и максимально избегал функционально-гармонических связей.

В отличие от строгого стиля, каждый свободный стиль в той или иной мере опирается на гармонические закономерности. Термин свободный стиль обозначает не один, а ряд полифонических стилей различных композиторов и композиторских школ, начиная от XVII в. и до настоящего времени. Особенности каждого из них могут быть определены его отклонениями от строгого стиля. Таким образом, строгий стиль является мерой всякого полифонического стиля.

Поэтому закономерности полифонии рассматриваются прежде всего в нормах строгого стиля. Они проявляются в трех видах фактуры — в одноголосии, в двухголосии и многоголосии.

ОДНОГОЛОСИЕ. МЕЛОДИЯ

Каждая мелодия имеет две стороны: высотную и временну́ю.

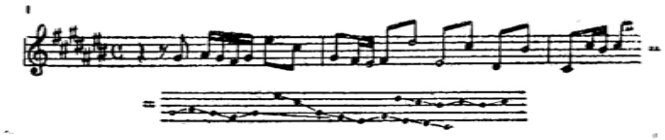
Как основание полифонического многоголосия, мелодия должна обладать определенными качествами и прежде всего — ритмической асимметрией, то есть чередованием мотивов и фраз различного строения.

Простейшие ритмические мотивы, содержащие один акцентированный звук (условно обозначаемый знаком >) и различное число неакцентированных звуков (условно обозначаемых знаком —), принято определять названиями, заимствованными из теории стихосложения (поэтической метрики):

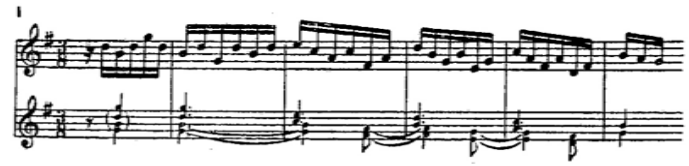
однозвуковой мотив	
спондеический (или спондей)	>
двухзвуковые мотивы	
ямбический (или ямб)	— >
хореический (или хорей)	> —
трехзвуковые мотивы	
анапестический (или анапест)	— — >
амфибрахический (или амфибрахий)	— > —
дактилический (или дактиль)	> — —

В высотном (интервальном) отношении от мелодии, входящей в состав полифонической фактуры, чаще всего требуется линеарность. Линеарностью называется постепенное (по секундам) движение мелодии, допускающее также ходы на такие более широкие интервалы или по таким аккордовым контурам, каждый из моментов которых образует, в свою очередь, поступенные (секундовые) соотношения «на расстоянии». Важнейшую роль при этом играет ладовая основа мелодии (что часто недооценивается).

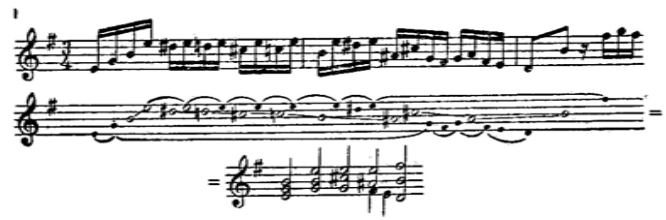
Включение в мелодию скачков или движение по звукам «разложенных» аккордов часто приводит к образованию «скрытого двухголосия» или «скрытого многоголосия», то есть к членению единой мелодической линии на отрезки, каждый из которых сам по себе или в соединении с другими отрезками создает «одноголосные» полифонические мелодии линеарного строения.



Тема Фуги До-диез мажор из I тома ХТК И. С. Баха и схема ее скрытого двухголосия.



Тема Фуги Соль мажор из II тома ХТК И. С. Баха и схема ее скрытого гармонического четырехголосия.



Тема (и ее продолжение) из Фуги ми минор I тома ХТК И. С. Баха и схемы ее скрытого полифонического и гармонического трехголосия.

ДВУХГОЛОСИЕ. КОНТРАПУНКТ

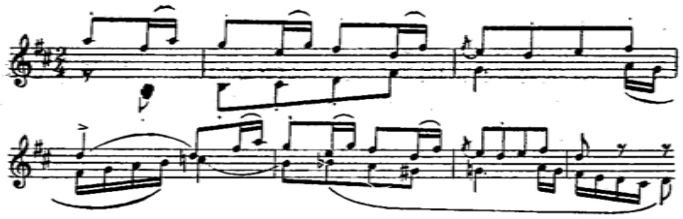
В двухголосии, при всей самостоятельности каждого из голосов в отдельности, возникает контрапункт[1].

В теории музыки (полифонии) слово контрапункт применяется в нескольких значениях.

Так, контрапунктом называется мелодия (подголосок), звучащая одновременно с темой.

[1] От лат. punctum contra punctum — точка против точки, то есть нота против ноты — старинное обозначение одновременно извлекаемых звуков.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Контрапункт М. И. Глинки к народной теме («Камаринской»).

Кроме того, контрапунктом называется одновременное звучание (соединение) двух или нескольких мелодий, имеющих самостоятельное и притом равное с другими мелодиями выразительное значение. В этом значении понятие контрапункта совпадает с понятием полифонии.

Наконец в основном, наиболее важном и широком значении контрапунктом называются: а) соотношение голосов в полифонической ткани, б) образуемые полифонической тканью созвучия и их чередование (движение).

В двухголосии контрапункт образует интервалы. Они подразделяются на консонансы (совершенные — чистые примы, октавы, квинты и дуодецимы, и несовершенные — большие и малые терции, сексты, децимы и терцдецимы) и диссонансы (большие и малые секунды, септимы, ноны и квартдецимы, а также чистые и увеличенные кварты и ундецимы и уменьшенные квинты и дуодецимы, которые в многоголосии считаются диссонансами только в тех случаях, когда они образованы с участием нижнего голоса — баса).

В строгом стиле применение интервалов — голосоведение — дифференцировано и зависит от положения их на слабых или сильных долях такта. Наиболее свободно применяются несовершенные консонансы. Напротив, диссонансы применяются наиболее ограниченно: обязательно при связанном движении одного из голосов (то есть появляются при косвенном голосоведении), на слабой доле — как проходящие или вспомогательные, на сильной доле — как задержания (септима, кварта и нона — в верхнем голосе; секунда, кварта и нона — в нижнем голосе).

Контрапункт подразделяется на простой и сложный. Простым называется контрапункт, проведенный только один раз. Обычно такое соединение теряет музыкальную осмысленность (то есть перестает удовлетворять нормам того стиля, в котором оно написано) при любом изменении соотношения — высотного или временного — между голосами, или их строения — интервального или ритмического.

Сложным называется контрапункт, который проведен не менее двух раз. К сложному контрапункту относятся все соединения, которые сохраняют музыкальную осмысленность при изменении высотного или временно́го соотношения между голосами, а также при определенных интонационных или ритмических преобразованиях.

Повторение полифонического соединения без каких-либо изменений часто для удобства называют простым контрапунктом, хотя правильнее его рассматривать как частный случай сложного контрапункта и называть «нулевым» (содержащим «нулевые» изменения).

В сложном контрапункте изложение преобразуемого материала называется первоначальным соединением, а повторные его проведения — производными соединениями.

Сложный контрапункт классифицируется в зависимости от способа получения производных соединений. Способы эти могут состоять в изменении структуры голосов, то есть их интервалики или ритмики, но прежде всего в изменении соотношения между ними по высоте или по времени, а также в сочетании различных преобразований одновременно.

Подвижным называется контрапункт, сохраняющий музыкальную осмысленность при определенном изменении соотношения между голосами.

Подвижной контрапункт делится на вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной.

Вертикально-подвижным называется контрапункт, сохраняющий музыкальную осмысленность при изменении высотного соотношения между голосами, то есть при передвижении (перестановке) голосов по вертикали.

При этом прямой перестановкой называется движение верхнего голоса вверх и нижнего — вниз. Противоположной перестановкой называется движение верхнего голоса вниз и нижнего — вверх.

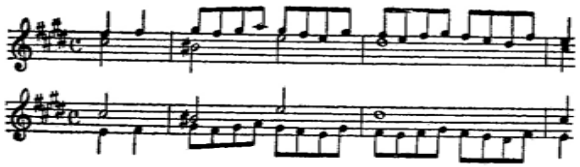
Двойным называется двухголосный вертикально-подвижной контрапункт с такой противоположной перестановкой голосов, при которой голоса в производном соединении меняются местами по сравнению с первоначальным соединением: бывший первый становится вторым, а бывший второй становится первым.

Разновидности вертикально-подвижного контрапункта определяются индексами[1], указывающими интервал суммарного перемещения голосов в производном соединении по сравнению с первоначальным соединением. При этом, по системе С. И. Танеева, ширина интервала обозначается цифрой, на единицу меньшей, чем это принято в обычной теории музыки (прима — 0, секунда — 1, терция — 2, кварта — 3, квинта — 4, секста — 5,

[1] От лат. index — показатель, index verticalis — показатель вертикали, сокращенно — Jv (J вместо I — обозначение С. И. Танеева).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

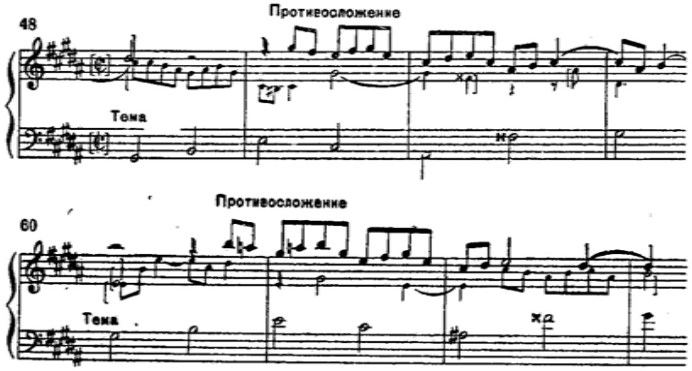
септима — 6, октава — 7, нона — 8, децима — 9, ундецима — 10, дуодецима — 11 и т. д.).



Первоначальное и производное соединения темы и удержанного противосложения из Фуги до-диез минор I тома ХТК И. С. Баха. Противоположная перестановка голосов в двойном контрапункте октавы (Jv=—7). В производном соединении тема осталась на прежнем уровне (v=±0), но превратилась из нижнего голоса в верхний, а противосложение опустилось на октаву вниз (v=—7) и превратилось из верхнего голоса в нижний.

Горизонтально-подвижным называется контрапункт, сохраняющий музыкальную осмысленность при изменении временно́го соотношения между голосами, то есть при их горизонтальном передвижении.

Вдвойне-подвижным называется контрапункт, сохраняющий музыкальную осмысленность при изменении высотного и временно́го соотношений между голосами, то есть при их передвижении относительно друг друга и по вертикали, и по горизонтали.

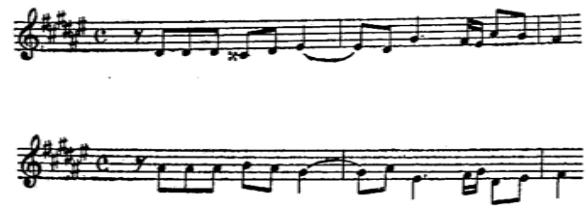


По сравнению с первоначальным соединением (тт. *48—51*), в производном соединении (тт. *60—63*) противосложение вступает а) на полтакта (две четверти) раньше и б) на сексту ближе (из Фуги Си мажор II тома ХТК И. С. Баха).

Обратимым называется контрапункт, сохраняющий музыкальную осмысленность при проведении входящих в него голосов в обращении (противодвижении) [1].

[1] В Сборнике Шостаковича обратимый контрапункт встречается в Фуге № 9 (Ми мажор). См. примеры на стр. 75.

Обращением или противодвижением называется видоизмененное повторение мелодии, или мотива, или полифонического соединения с противоположным направлением содержащихся в них интервалов.



Тема и тема в обращении (противодвижении) из Фуги ре-диез минор II тома ХТК И. С. Баха.

МНОГОГОЛОСИЕ

Многоголосием называется склад музыки, состоящий из трех и более голосов. Гармонические закономерности в полифоническом многоголосии выявляются ярче и настойчивее, нежели в двухголосии. Однако в строгом стиле созвучия, образующиеся в многоголосии, комплексной функцией не обладают, а рассматриваются как слияние нескольких интервалов (трехголосие состоит из трех пар голосов — I и II, I и III, II и III, четырехголосие из шести пар — I и II, I и III, I и IV, II и III, II и IV, III и IV).

ИМИТАЦИЯ

Имитацией[1] называется повторение каким-либо голосом темы, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе, который во время имитации продолжает свое движение, контрапунктируя ей и образуя к ней противосложение.

Понятие «имитация» применяется не только в отношении повторного изложения темы новым голосом, но и в отношении всего построения, содержащего изложение темы в начинающем голосе, ее повторение в другом голосе и противосложение к нему.

Начинающий имитацию голос, то есть голос, излагающий тему, называется пропостой (ит. proposta — предложение) и сокращенно обозначается буквой P.

Имитирующий голос, то есть голос, повторяющий тему, называется риспостой (ит. risposta — ответ, возражение) и сокращенно обозначается буквой R.

[1] От лат. imitatio — подражание.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Схемы имитации

(А — тема, A_1 — имитация, В — противосложение)

Схема 1 (пропоста в нижнем голосе)

R	— A_1	I	— имитация (тема$_1$)
P	A B	II	тема противосложение

Схема 2 (пропоста в верхнем голосе)

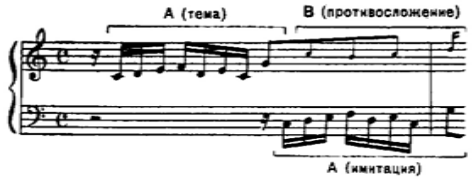
P	A B	I	тема противосложение
R	— A_1	II	— имитация (тема$_1$)

Каждую имитацию предлагается определять по четырем признакам, образующим две пары признаков.

Одна пара признаков указывает на место вступления риспосты по отношению к пропосте: а) по высоте и б) по времени.

Другая пара признаков указывает на строение риспосты по сравнению с пропостой в отношении а) интервалики и б) ритма.

Все четыре признака присутствуют в каждой имитации и не зависят один от другого, то есть могут находиться в любом соотношении.



Интервально и ритмически точная имитация в нижнюю октаву на расстоянии полутакта (двух четвертей).

Место вступления риспосты по высоте (высота вступления) называется интервалом вступления и определяется интервалом между соответствующими (первыми, вторыми, третьими и т. д.) звуками темы (пропосты) и имитации (риспосты).

Чаще других встречаются имитации: а) в октаву, б) в приму, в) в верхнюю квинту или нижнюю кварту.

Место вступления риспосты по времени (время вступления) называется расстоянием вступления и определяется количеством тактов или количеством сильных долей между соответствующими (первыми, вторыми, третьими и т. д.) звуками темы (пропосты) и имитации (риспосты).

В отношении ширины интервалов имитации разделяются на а) точные и б) неточные.

Интервально точные имитации сохраняют такие же ширину и направление интервалов, как и тема.

Интервально неточные имитации содержат по сравнению с темой изменения: а) ширины интервалов или б) направления интервалов.

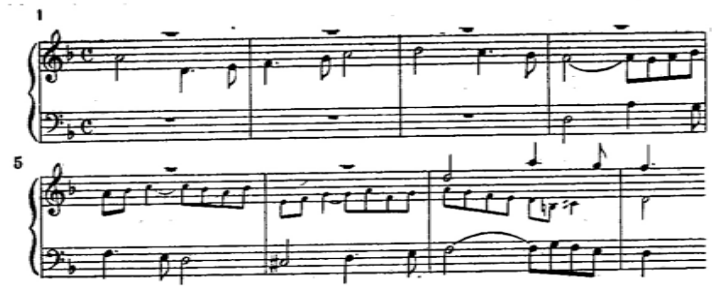
В особую разновидность выделяются имитации тональные, содержащие определенные изменения среди начальных звуков. Тональные имитации часто применяются в фуге (в тональном ответе).

По направлению интервалов имитации подразделяются на имитации прямые и имитации в противодвижении (или в обращении).

В прямой имитации интервалы следуют в том же направлении, что и в теме.

В имитации в противодвижении (или в обращении) интервалы следуют в обратном по сравнению с темой направлении.

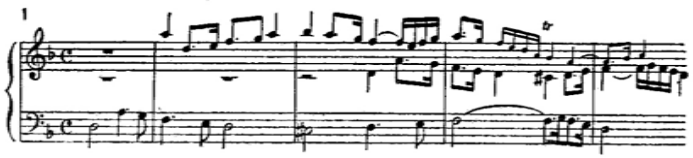
В сравнении с ритмом темы имитации могут быть ритмически точными и ритмически неточными. К ритмически неточным относятся имитации в увеличении и имитации в уменьшении. Имитация в увеличении повторяет длительности темы, увеличивая каждую из них в одно и то же количество раз (вдвое, втрое и т. д.). Имитация в уменьшении повторяет длительности темы, уменьшая каждую из них в одно и то же количество раз.



В тт. *1—5* во II голосе тема. В тт. *4—8* в III голосе каноническая имитация на расстоянии трех тактов в нижнюю дуодециму, ритмически точная в противодвижении. В тт. *7—8* в I голосе начало второй имитации на расстоянии шести тактов в верхнюю кварту, ритмически точной, в противодвижении.

На практике определение имитации часто бывает неполным и в каждом отдельном случае ограничивается лишь характерными признаками (например, интервалом вступления или структурными изменениями по сравнению с темой), без упоминания менее важных или само собой разумеющихся признаков (например, интервально и ритмически точного повторения темы).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



В тт. *1—5* в III голосе тема. В тт. *2—4* в I голосе каноническая имитация на расстоянии одного такта, в верхнюю дуодециму через октаву, в уменьшении, в противодвижении. В тт. *3—5* во II голосе вторая каноническая имитация на расстоянии двух с половиной тактов в верхнюю октаву, интервально точная (прямая), в уменьшении.

КАНОН

Каноном[1] или канонической имитацией называется двух- или многоголосная музыка, в которой все голоса исполняют одну и ту же мелодию, но вступают не одновременно, а один позже другого. Иначе — каноном называется непрерывно проводимая имитация.

Канон встречается как часть более крупной композиции или как самостоятельная форма небольших произведений.

В обоих случаях канон переходит в продолжающее или завершающее его свободное (неимитационное — без имитации) движение голосов.

Каноны применяются в основном в тех же разновидностях, что и простые имитации.

Однако существуют также каноны особого строения, невозможного среди простых имитаций.

В каждом каноне один голос является пропостой, а остальные риспостами.

В двухголосном каноне одна пропоста (P) и одна риспоста (R); в трехголосном каноне — одна пропоста (P) и две риспосты: риспоста первая (R_1) и риспоста вторая (R_2); в четырехголосном каноне — одна пропоста (P) и три риспосты: риспоста первая (R_1), риспоста вторая (R_2) и риспоста третья (R_3) и т. д.

Каноны образуются из отделов, каждый из которых по размерам равен вступительной части. Вступительной частью канона называется часть пропосты до вступления риспосты.

Количество отделов в каноне может быть различно (но не меньше, чем число голосов+1). Каждый отдел канона обозначается прописной латинской буквой, в пропосте — без дополнительных знаков (A, B, C и т. д.), в риспостах — с добавлением арабской цифры, указывающей на номер риспосты (A_1, B_1, A_2, B_2 и т. д.) или без нее.

Каноны разделяются на конечные и бесконечные. Конечным называется канон, в котором риспоста повторяет не всю

[1] От греч. kanon — правило, образец.

мелодию пропосты (не до конца). Бесконечным называется канон, который можно повторять любое количество раз подряд, так как конец его мелодии переходит в ее начало (как в пропосте, так и в риспосте). В бесконечном каноне риспоста повторяет мелодию пропосты полностью.

В двухголосном конечном каноне соединение мелодии в риспосте с продолжением ее в пропосте, то есть контрапункт каждого отдела, нигде больше не повторяется.

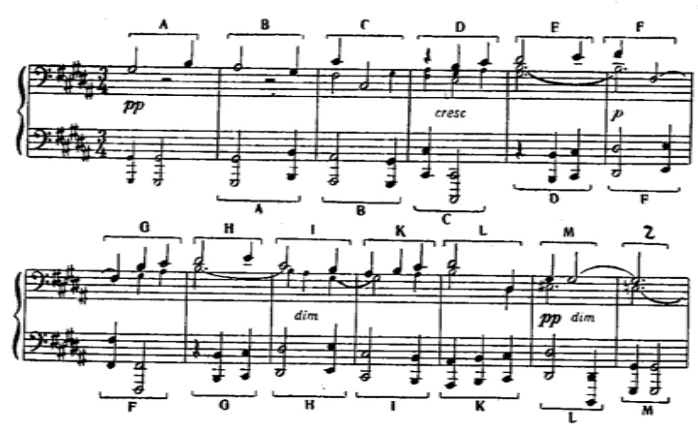
Поэтому в двухголосном конечном каноне образуется простой контрапункт.

P A B C D E
R — $A_1B_1C_1D_1E_1$

Здесь все отделы ($B+A_1$, $C+B_1$, $D+C_1$, $E+D_1$) встречаются по одному разу каждый и нигде не повторяются, то есть образуют простой контрапункт.

То же окажется и в каноне с пропостой в нижнем голосе:

R — $A_1B_1C_1D_1E_1$
P A B C D E



Двухголосный интервально и ритмически точный канон в нижнюю октаву на расстоянии одного такта, со свободным сопровождением (из Прелюдии № 12 Д. Шостаковича).

Схема

P A B C D E F G H I K L M Z
R — $A_1B_1C_1D_1E_1F_1G_1H_1I_1K_1L_1M_1$

Если бы в последнем отделе Пропосты (Z) повторился ее первый отдел (*A*), канон вернулся бы к началу и возникло бы построение в виде бесконечного несимметричного канона.

В отличие от простых имитаций и от двухголосного конечного канона, во всех остальных видах канонов (конечных многоголосных, бесконечных двух- и многоголосных) образуется сложный контрапункт.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В многоголосных канонах соединение пропосты с каждой из риспост, кроме последней, автоматически повторяется в соединении риспост между собой. То есть соединения пропосты с каждой из риспост, кроме последней риспосты, являются первоначальными, а соединения риспост друг с другом — производными.

Бесконечный канон рассматривается как частный случай канонической секвенции.

КАНОНИЧЕСКАЯ СЕКВЕНЦИЯ

Канонической секвенцией называется канон, в котором каждый голос представляет собой секвенцию. В канонической секвенции, как и в бесконечном каноне, повторяется одна и та же мелодическая фраза, однако все время на разных ступенях — повышаясь или понижаясь.

Канонические секвенции бывают, как правило, прямые и точные и различаются только по месту вступления риспосты.

Кроме того, канонические секвенции (как и всякие секвенции) различаются: а) по направлению движения и б) по интервалу перемещения.

Направление движения может быть восходящим и нисходящим.

Интервал перемещения может быть любым и определяется шириной интервала между соответствующими звуками соседних звеньев секвенции.

Таким образом, бесконечный канон рассматривается как каноническая секвенция, в которой интервал перемещения звена равен приме.

В канонических секвенциях (и в бесконечных канонах) каждая повторная пропоста оказывается голосом, не излагающим, а имитирующим предыдущую риспосту. Поэтому повторную пропосту в канонических секвенциях (и в бесконечных канонах) следует рассматривать как новую риспосту.

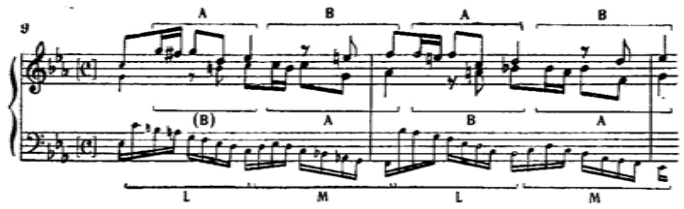
Все каноны делятся на симметричные (или каноны I разряда) и несимметричные (или каноны II разряда).

Симметричным называется канон, в котором каждый новый голос (риспоста) вступает после предыдущего через равный промежуток времени.

Несимметричным называется канон, в котором голоса (риспосты) вступают через разные промежутки времени.

В симметричных каноне и канонической секвенции образуется вертикально-подвижной контрапункт. В несимметричных каноне и канонической секвенции образуется горизонтально-подвижной контрапункт.

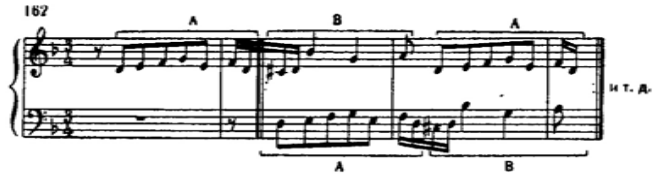
Двойным называется многоголосный канон, который содержит две пропосты (два одновременно звучащих начинающих голоса) и то или иное количество риспост (имитирующих голосов), не менее чем по одной на каждую пропосту.



Нисходящая по секундам двухголосная симметричная каноническая секвенция (в двойном контрапункте октавы) с сопровождением в третьем голосе в виде одноголосной секвенции (из Фуги до минор I тома ХТК И. С. Баха).

Схема

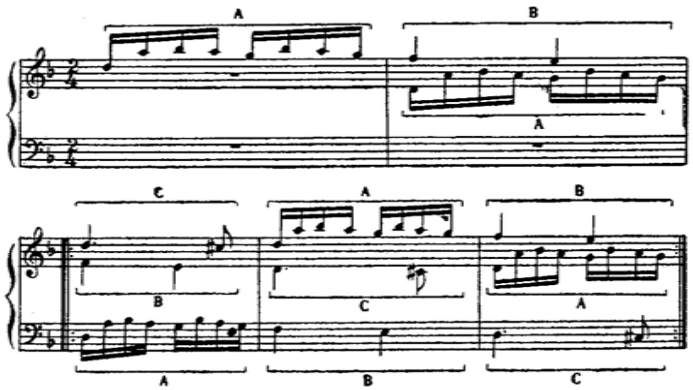
P A B A B
R (B) A B A
Ср L+M L+M



Двухголосный симметричный бесконечный канон в двойном контрапункте октавы (Jv = —14)

Схема

P A ‖ : B A : ‖
R — ‖ : A B : ‖
и т. д.

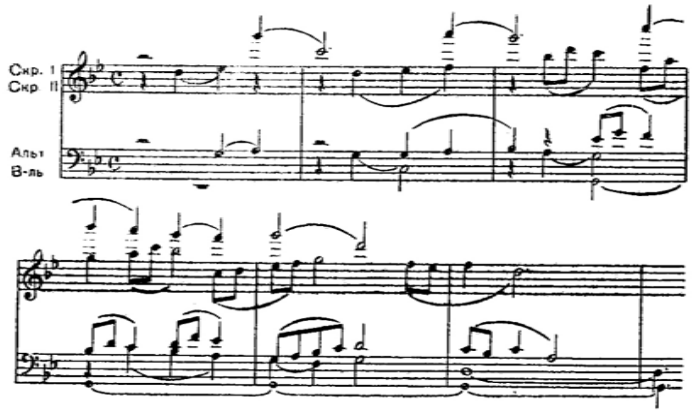


Трехголосный симметричный бесконечный канон в тройном контрапункте октавы.

Схема

P A B ‖ : C A B : ‖
R_1 — A ‖ : B C A : ‖
R_2 — — ‖ : A B C : ‖

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Четырехголосный двойной канон с сопровождением в пятом голосе (из Фортепианного квинтета Д. Шостаковича). 1-й канон: Скрипка II (Скр. II) — Пропоста, Альт — Риспоста, 2-й канон: Скрипка I (Скр. I) — Пропоста, Виолончель (В-ль) — Риспоста.

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Полифоническая композиция, как и всякая другая, зависит от двух факторов: от соотношения и чередования тематического материала и от соотношения и чередования тональностей (тонально-модуляционного плана).

Особенности полифонической фактуры определяют и специфику полифонических композиций, основанных на изложении, сопоставлении и развитии самостоятельных мелодий и всевозможных их преобразованиях в контрапунктических соединениях.

К полифоническим композициям относятся каноны, инвенции, мотеты, ричеркары, фуги, бассо остинато и их разновидности.

ФУГА

Фугой[1] называется произведение полифонического склада, основанное на тонико-доминантовом (квинтово-имитационном) изложении и тонально-контрапунктической разработке одной темы. Фуга сформировалась в XVI—XVII вв. из вокального мотета и инструментального ричеркара и явилась высшей имитационной формой, завершением развития полифонического многоголосия на протяжении многих столетий, начиная с IX в. Содержание фуги представило собою утверждение и толкование основной мысли (тезиса), выраженной в теме и излагаемой в начале произведения. На протяжении истории существования фуги композиция ее в той или иной степени менялась, и в творчестве различных авторов фуга обладает особыми свойствами. Наиболее закономерное и разнообразное выражение форма фуги получила в музыке И. С. Баха. Поэтому представляется целесообразным в качестве композиционной нормы рассматривать Фуги Баха, особенно же — Фуги двух томов его «Хорошо темперированного клавира» (ХТК).

По количеству участвующих в них голосов фуги разделяются на двухголосные, трехголосные, четырехголосные и т. д.

В зависимости от строения их тем фуги разделяются на простые и сложные.

Простой называется фуга, построенная на одной одноголосной теме.

Сложной называется фуга, построенная на двух и более одноголосных темах, контрапунктически объединяющихся в одну двух- или многоголосную тему.

В зависимости от количества голосов, входящих в состав их тем, сложные фуги разделяются на двойные, тройные и т. д.

Каждая фуга содержит два обязательных раздела: экспозицию и свободную часть.

Из них свободная часть делится иногда на среднюю часть и заключительную часть.

Элементами фуги являются проведения (в том числе ответ), противосложения, интермедии и заключение.

ПРОВЕДЕНИЯ

Проведением называется отрезок фуги, в котором тема проходит полностью в одном из голосов.

Простая фуга начинается одноголосным проведением темы любым из участвующих в ней голосов.

Каждое последующее (повторное) проведение темы содержит какие-либо изменения (преобразования) ее, образуя, по существу, вариацию на нее. В основном преобразования темы сводятся к изменениям:

1) фактурным,
2) тональным и ладовым,
3) структурным,
4) контрапунктическим

и применяются в различных видах и соотношениях.

Фактурные изменения темы преимущественно применяются совместно с другими видами изменений.

К собственно фактурным изменениям темы в проведениях в первую очередь относится перенесение ее (в том же голосе или в других голосах) в другую октаву или в другой регистр.

К ладовым и тональным изменениям темы в проведениях относятся:

проведение в новой (не главной) тональности,

проведение в другом ладу (например, мажорной темы — в миноре, минорной темы — в мажоре), иначе — иноладовое проведение.

[1] От лат. и ит. fuga — бег, бегство, побег.

1/4 9 Заказ № 730

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

проведение на иных ступенях (других по сравнению с первоначальным проведением),

проведение в процессе модулирования[1].

Кроме основной (главной) тональности, тема обязательно проходит в доминантовой тональности, так как фуга строится на квинтовой (тонико-доминантовой) имитации.

Возможны фуги, в которых проведения ограничиваются этими двумя тональностями.

Расширение круга примененных тональностей происходит главным образом за счет тональностей первой степени родства, и прежде всего — субдоминантовой тональности.

Проведения темы в доминантовой и субдоминантовой тональностях не меняют ее лада: в этих случаях мажорная тема остается мажорной, а минорная — минорной.

Проведение мажорной темы в миноре или минорной в мажоре является иноладовым.

Тональные изменения темы образуют основу тонального плана фуги.

К структурным изменениям темы в проведениях относятся:

проведение с частичным изменением начальных или заключительных нот ради более плавной связи с последующим или предыдущим движением музыки,

проведение в обращении (в противодвижении),

проведение в увеличении,

проведение в уменьшении.

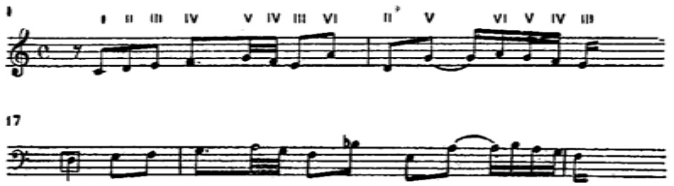
К контрапунктическим изменениям темы в проведениях относятся:

проведение с различными новыми контрапунктами (противосложениями),

повторное проведение с удержанным противосложением в новом контрапунктическом соотношении (производное соединение),

«умножение» темы по вертикали[2] — проведение ее одновременно в разных голосах параллельными созвучиями,

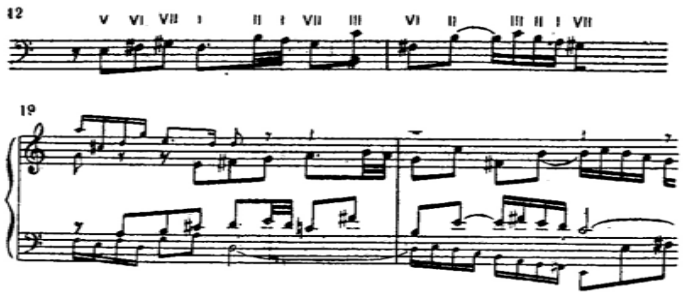
«умножение» темы по горизонтали[3] — стреттное проведение.



[1] Последние два вида изменений темы в теории обычно не отмечаются, хотя имеют очень важное значение.

[2] Термин К. Южак.

[3] Термин К. Южак.



Тема (тт. *1—2*) из Фуги До мажор I тома ХТК И. С. Баха и ее изменения в проведениях. Тт. *17—19* — иноладовое проведение (в ре миноре). Тт. *12—13* — иноладовое проведение на других ступенях (в ля миноре мелодическом, не от I, а от V ступени). Тт. *19—20* — каноническое (стреттное) проведение в процессе модуляции.

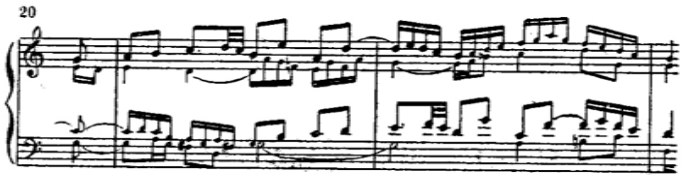
СТРЕТТНЫЕ ПРОВЕДЕНИЯ

Стреттой[1] называется каноническое проведение темы в фуге, при котором каждый имитирующий голос (риспоста) вступает до окончания темы в начавшем стретту голосе (пропосте). Стретта применяется в тех же разновидностях, что и каноны.

Стретта может содержать три раздела — вступительную часть стретты (отрезок ее до вступления последней риспосты), основную часть стретты (от вступления последней риспосты до окончания темы в пропосте) и заключительную часть стретты (отрезок ее после окончания темы в пропосте).

Довольно часто стретта обходится без заключительной части, то есть бывает усеченной, так как в этом разделе происходит «рассасывание» тематического контрапункта — риспосты поочередно заканчивают ведение темы.

Особое значение стреттных проведений связано с образующимся в них тематическим контрапунктом — неодноголосным звучанием темы. Насыщение музыкальной ткани фуги тематическими элементами усиливает значение темы, повышает интеллектуализм и напряженность музыки, создает настойчивое утверждение или развитие характера темы.



Стретта в I и III голосах на расстоянии трех четвертей в нижнюю сексту (из Фуги До мажор I тома ХТК И. С. Баха).

[1] От ит. stretta — сжатие, сжимание; stretto — сжатый, стесненный.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Маэстральной или магистральной стреттой называется стретта, проводимая всеми участвующими в фуге голосами в полном объеме в каждом из них.

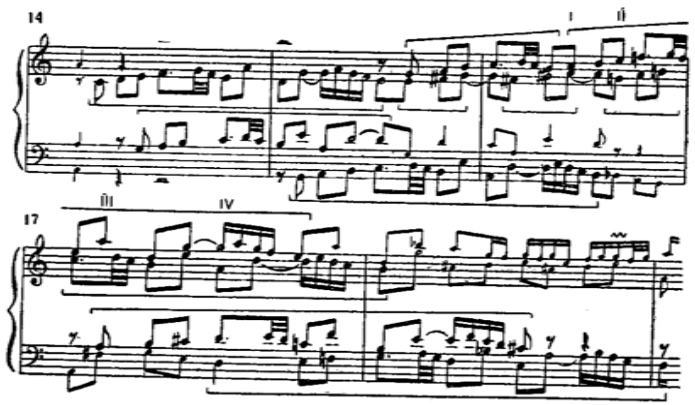
Ложной или мнимой стреттой является имитационное вступление темы или ее отрезков, не образующее основной части стретты, так как с началом риспост тема в пропосте оканчивается (обрывается), и тематического контрапункта не создается.

Цепью стретт является каноническое проведение темы, в котором один или несколько голосов играют одновременно двойную роль риспосты и пропосты. Цепь стретт состоит из двух или нескольких стретт, попарно связанных между собою общим голосом, аналогично канонической секвенции, в которой повторная пропоста по существу является новой риспостой.

Стретты, содержащие различные структурные преобразования темы, называются сложными.

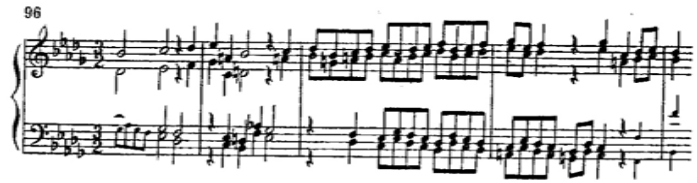
В каждом виде стретт, кроме имитационных голосов, могут также участвовать контрапунктирующие им свободные голоса. В этом случае стретта представит канон с сопровождением.

Кроме перечисленных, возможны и другие изменения темы, встречающиеся реже.



Стреттное построение (цепь стретт) из Фуги До мажор I тома ХТК И. С. Баха. В тт. *14—15* в III голосе в тт. *15* и *16* в I и II голосах — неполные проведения (отмечены чертами). В тт. *16—19* — маэстральная стретта (тема проводится полностью всеми участвующими в Фуге голосами, вступающими поочередно — I, II, III, IV).

[1] Термин, принятый в Ленинградской консерватории.



Сложная стретта из Фуги си-бемоль минор II тома ХТК И. С. Баха. В верхних голосах (I+II) — тема в удвоении, в нижних голосах (III+IV) — тема в обращении и удвоении.

Из всех преобразований темы обязательным является ответ, сочетающий в себе все виды ее изменений.

ОТВЕТ

Ответом называется второе проведение в фуге. Ответ представляет собой имитацию темы в доминантовой тональности, то есть в верхнюю квинту или в нижнюю кварту.

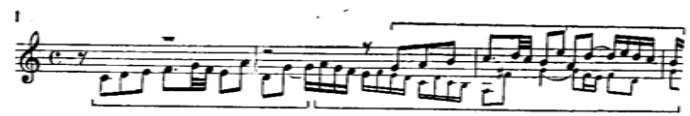
Ответ является особо важным элементом фуги, определяющим ее отличие от других имитационных форм.

Ответ «оспаривает» тему, переводя ее в другую тональность и тем изменяя ее положение. В тональном ответе происходит также изменение и самой темы, как бы предложение ее нового варианта.

В старинной фуге ответ допускался на любой интервал, но постепенно доминантовый ответ вытеснил остальные и в классическом стиле утвердился как наиболее остро контрастирующий теме, противостоящий ей, отвергающий ее, подвергающий ее сомнению. Помимо тонального развития, ответ вносит также развитие контрапунктическое, регистровое и динамическое. Таким образом, появление ответа намечает, организует, определяет композицию произведения. Ответ — обязательная форма второго проведения, без него не может быть фуги.

Ответы разделяются на реальные и тональные.

Реальным называется ответ, точно повторяющий интервалы темы с соблюдением их ширины и качества.



Начало Фуги До мажор из I тома ХТК И. С. Баха. В нижнем голосе — тема (До мажор), затем противосложение к ответу (Соль мажор). В верхнем голосе — реальный ответ (Соль мажор).

Тональным называется ответ, не точно повторяющий интервалы темы.

Как правило, тональный ответ пишется в двух случаях:

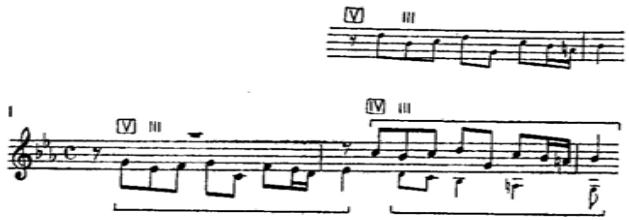
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1) если среди начальных нот темы (в ее первом мотиве) встречается доминанта (V ступень лада) или

2) если тема модулирует и заканчивается не в главной, а в другой тональности (обычно доминантовой).

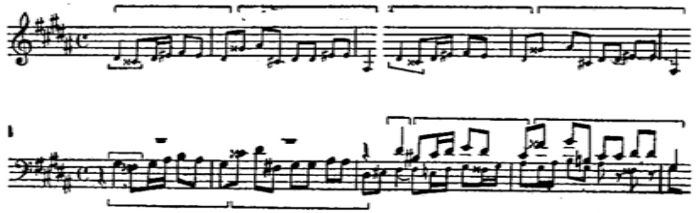
Если среди начальных звуков темы встречается доминанта (V ступень) главной тональности, то в ответе ее имитирует не доминанта (не V ступень) побочной тональности, а ее субдоминанта (IV ступень), являющаяся тоникой (I ступенью) главной тональности.

Этот звук оказывается на большую секунду ниже, чем соответствующий звук реального варианта ответа. В результате меняются по сравнению с темой и образуемые им интервалы. При этом ответ фактически начинается еще в главной тональности и лишь затем переходит в доминантовую тональность.



Начало Фуги до минор II тома ХТК И. С. Баха. Т. *1* — тема, начинающаяся с V ступени до минора. Т. *2* — тональный ответ, начинающийся с IV ступени соль минора, которая является I ступенью в до миноре; в нижнем голосе — противосложение. На **верхней** (вспомогательной) строчке — вариант реального ответа

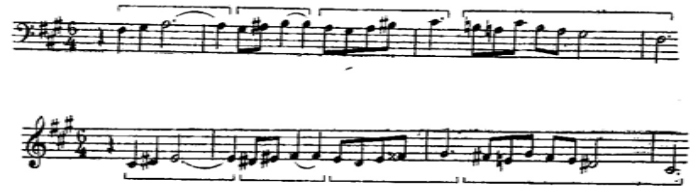
Если тема модулирует в конце и завершается не в главной, а в доминантовой тональности, то ответ пишется обязательно тональный и содержит обратную модуляцию, то есть начинается в доминантовой тональности, а завершается в главной тональности, что и вызывает интервальные изменения.



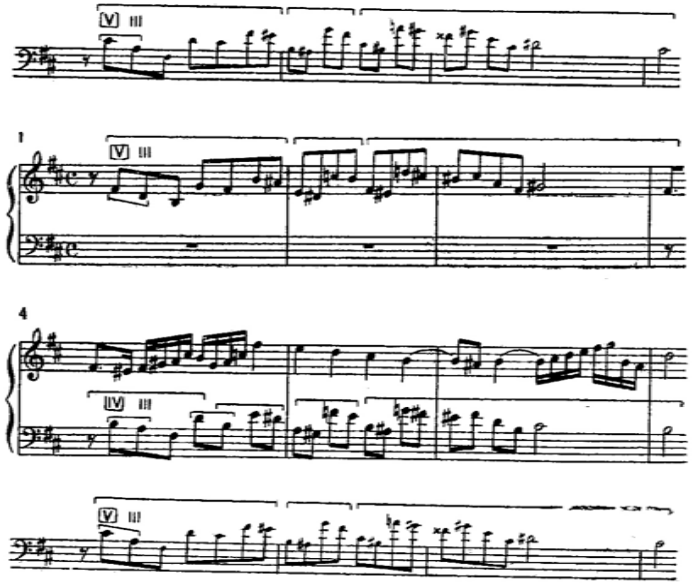
На нижней строчке — начало (тт. *1—5*). Фуги соль-диез минор из I тома ХТК И. С. Баха. Тт. *1—3* — (тема модуляция из соль-диез минора в ре-диез минор). Тт. *3—5* — тональный ответ в верхнем голосе (возвращение из ре-диез минора в главную тональность соль-диез минор через до-диез минор). На **верхней** (вспомогательной) строчке для сравнения с темой и с тональным ответом дважды приводится вариант реального ответа (модуляция из ре-диез минора в далекую тональность ля-диез минор).

В этом случае вторая часть тонального ответа оказывается на большую секунду ниже, чем в реальном варианте.

Если в середине темы совершается отклонение в побочную тональность, то ответ пишется реальный и содержит такое же отклонение.



На **верхней** строчке — тема Фуги фа-диез минор из I тома ХТК И. С. Баха, содержащая отклонения в си минор и до-диез минор и возвращение в главную тональность фа-диез минор. На **нижней** строчке — реальный ответ в до-диез миноре, содержащий соответствующие отклонения и возвращение в до-диез минор.



Начало (тт. *1—7*) Фуги си минор из I тома ХТК И. С. Баха. Тема (тт. *1—4*) а) начинается с V ступени б) содержит (т. *2*) отклонение в ми минор и в) завершается (тт. *2—4*) в фа-диез миноре. Тональный ответ (нижний голос в тт. *4—7*) а) начинается с IV ступени фа-диез минора, б) через ми минор (т. *4*) отклоняется в ля минор (т. *5*) и в) завершается (тт. *5—7*) в си миноре. На **верхней и нижней** вспомогательных строчках для сравнения с темой и с тональным ответом приведен **вариант** реального ответа, который а) начинается с V ступени фа-диез минора, б) содержит отклонение в си минор и в) завершается в ди-диез миноре.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ

Противосложением называется контрапункт к теме в проведениях.

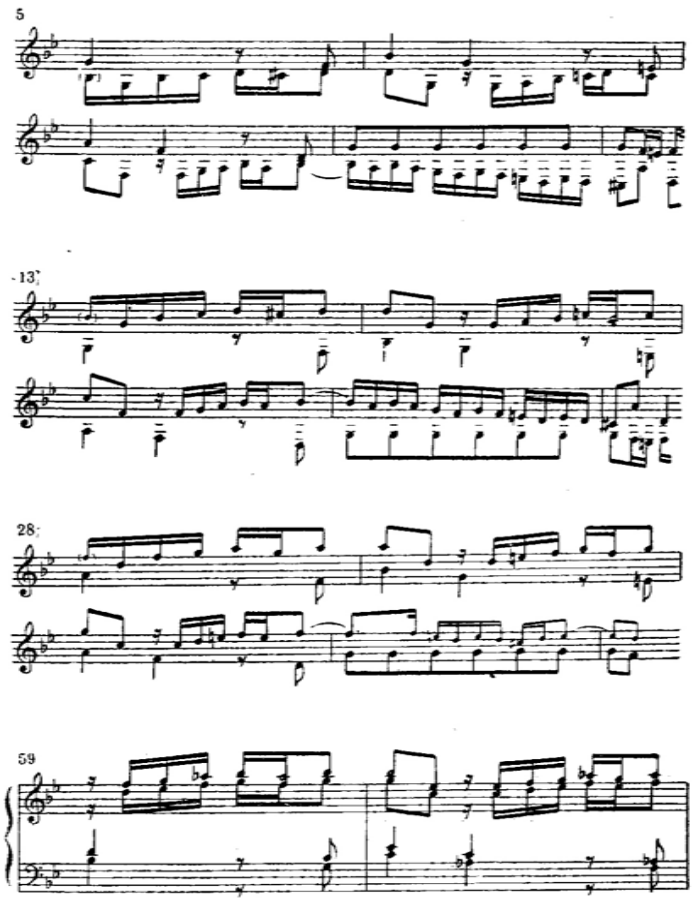
Противосложения разделяются на свободные и удержанные.

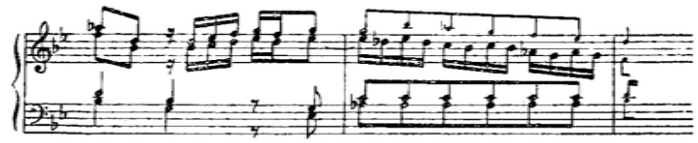
Свободным (неудержанным) называется противосложение, сочетающееся с темой только в одном проведении.

Удержанным называется противосложение, сочетающееся с темой в двух или более проведениях.

Соединение темы со свободным противосложением образует простой контрапункт.

Соединение темы с удержанным противосложением образует сложный контрапункт: первоначальное соединение — при первом появлении удержанного противосложения, производные соединения — при каждом повторном появлении его вместе с темой.





Первоначальное и три производных соединения из Фуги соль минор II тома ХТК И. С. Баха, Тт. *5—9* — тема (ответ) в верхнем голосе, противосложение — в нижнем. Из тт. *13—17* — перестановка в двойном контрапункте октавы (**Jv**= —14). Из. тт. *28—32* перестановка в двойном контрапункте дуодецимы (**Jv**=—11). Тт. *59—63* — четырехголосное проведение с удвоением в терцию темы в нижних голосах (III+IV) и противосложения в верхних голосах (I+II). 4 пары перестановок: I+III — в двойном контрапункте децимы (**Jv**=—16), I+IV — в двойном контрапункте дуодецимы (**Jv**=—18), II+III — в двойном контрапункте октавы (**Jv**=—14), II+IV — в двойном контрапункте децимы (**Jv**=—16).

В ХТК без удержанных противосложений, со свободными противосложениями написаны фуги До мажор и Ля-бемоль мажор I тома и другие.

Удержанное противосложение впервые может появиться в любом месте фуги, но чаще всего появляется в самом начале ее — вместе с ответом.

Удержанных противосложений может быть одно или несколько. При этом сочетаться с темой они могут одновременно (в одном и том же проведении) или раздельно (в разных проведениях).

Одно удержанное противосложение встречается в Фуге соль минор I тома ХТК (во всех проведениях, кроме последнего) и во многих других.

Два одновременно удержанных противосложения содержатся в Фугах до минор I тома ХТК (во всех проведениях, кроме последнего), Си-бемоль мажор I тома ХТК (во всех проведениях) и во многих других.

В Фуге Ми-бемоль мажор II тома ХТК — одно противосложение удерживается только в экспозиции. В свободной части удержанных противосложений нет.

В Фуге си минор II тома ХТК в экспозиции удерживается одно противосложение, а в свободной части — другое.

Встречаются различные случаи применения удержанных противосложений и другими способами.

ИНТЕРМЕДИИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Интермедией[1] называется отрезок фуги, расположенный между двумя соседними проведениями.

От проведения интермедия отличается отсутствием в ней темы в полном объеме.

[1] От лат. intermedia — находящаяся посредине.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Интермедии различаются по трем признакам:

1) по связи с основным тематическим материалом фуги (темой и противосложениями),

2) по построению и

3) по композиционному значению в фуге в целом.

Обычно в интермедии мотивы, заимствованные из основного тематического материала, в их точном или измененном виде, служат основанием для самостоятельных построений.

При этом часто они звучат одновременно, сочетаясь контрапунктически.

Иногда они сопровождаются новыми контрапунктами.

Совершенно новые тематические элементы появляются в интермедиях очень редко.

Обычно же такие элементы возникают как контрапункт к основному тематическому материалу фуги (то есть к мотивам, заимствованным из темы или ее противосложений).

По построению интермедия часто представляет секвенцию, восходящую или (чаще) нисходящую на различные интервалы.

Особо характерной является опирающаяся на квартово-квинтовую гармоническую основу и нисходящая по секундам симметричная каноническая секвенция, которая встречается в Фугах Баха чрезвычайно часто [1].

При этом канон может проводиться в двух голосах, в то время как третий голос является свободным.

По композиционному значению в фуге в целом интермедии могут быть разделены на связующие, самостоятельные и разделительные (или заключительные).

Связующие интермедии служат переходом от одного проведения к другому.

Обычно они бывают небольших размеров, без развитого построения и подготовляют новое проведение посредством модуляции в соответствующую тональность, освобождения нужного регистра и других приемов.

Так, связующее значение имеет, как правило, кодетта.

Кодеттой называется одноголосная интермедия между темой и ответом.

Кодетта представляет особую разновидность интермедии.

Появлению кодетты, как правило, предшествует мелодический каданс (обычно несовершенный), отделяющий от нее мотивы темы.

Однако непосредственно продолжая движение темы, кодетта иногда воспринимается как ее часть.

В этом случае границы кодетты могут быть определены на основе анализа дальнейшего движения фуги.

[1] Гармоническую разновидность такой секвенции В. Берков в книге «Гармония и музыкальная форма» весьма удачно назвал «золотой».

В отличие от других интермедий, кодетта часто строится на собственных мотивах, дополняющих мотивы темы не контрапунктически, а в мелодическом движении. В этом случае мотивы кодетты приобретают значение основного тематического материала наравне с мотивами темы и противосложений и могут послужить основанием для разработки в последующих интермедиях.

Связующие интермедии помогают образованию отдельных групп проведений, объединяемых обычно и каким-либо другим признаком (например, тональной связью, определенным приемом преобразования темы и т. п.).

Разделительной (или заключительной) является интермедия, содержащая каданс и тем способствующая делению фуги на разделы.

Как правило, разделительная интермедия помещается в конце какого-либо раздела фуги (экспозиции, контрэкспозиции, средней части) и служит его завершению.

По тому же принципу, что и разделительная интермедия, строится и заключение (то есть отрезок фуги, следующий после последнего проведения).

Однако от разделительных интермедий заключение отличается тем, что, находясь в конце фуги, оно завершается полным кадансом в главной тональности, тогда как разделительные интермедии завершаются связующими кадансами той или иной формы в зависимости от их положения в фуге.

Самостоятельные или контрастирующие интермедии призваны создать противовес проведениям путем наибольшего отвлечения от основного тематического материала или трансформации его, накопления и развития новых мотивов, модуляционного удаления от главной тональности и тому подобных средств развития и приобретают в известной мере значение самостоятельного раздела.

В отдельных случаях в контрастирующих интермедиях появляются подобия новых тем.

Композиционное значение интермедий может быть также смешанным, сочетая связующие, разделяющие или контрастирующие черты одновременно.

Таким образом, если каждое из проведений является вариацией на тему, то в отличие от них интермедии обычно содержат тематическую мотивную разработку, что сближает их по построению и характеру с разработкой в сонатной форме.

Это в известной мере придает интермедиям значение революционного элемента формы, значение «ворот» для выхода за пределы фуги как специфической однотемной композиции [1].

[1] См. стр. 213 о Первой сюите Чайковского.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Большое значение в композиции фуги могут иметь подобные (или удержанные) интермедии.

Подобными (или удержанными) являются интермедии, родственные по лежащему в их основе тематическому материалу и имеющие одинаковое построение.

Из двух подобных интермедий более поздняя представляет вариацию на более раннюю.

Подобные интермедии способствуют членению фуги на разделы.

ЭКСПОЗИЦИЯ И КОНТРЭКСПОЗИЦИЯ

Экспозицией[1] называется первый раздел Фуги, имеющий определенное строение.

Экспозиция представляет последовательное вступление всех участвующих в фуге голосов с проведением темы в главной и доминантовой тональностях поочередно: нечетные проведения (первое, третье, пятое) — в главной тональности, четные (второе, четвертое) — в доминантовой тональности.

Экспозиция может быть нормальной или расширенной.

Расширенной называется экспозиция, содержащая одно или несколько дополнительных проведений.

Дополнительным называется проведение в главной или доминантовой тональности, следующее непосредственно после вступления всех голосов фуги или отделенное от последнего из этих вступлений связующей интермедией.

Таким образом, дополнительное проведение осуществляется голосом, вступившим ранее и уже проводившим тему в главной или доминантовой тональности.

Дополнительных проведений может быть одно или несколько.

Контрэкспозицией[2] называется группа дополнительных проведений во всех участвующих в фуге голосах.

Контрэкспозиция является необязательным разделом фуги.

По композиционному значению контрэкспозиция может служить расширением экспозиции, или входить в свободную часть, или образовать самостоятельный раздел.

СТРОЕНИЕ ФУГИ В ЦЕЛОМ

Строение фуги в целом многообразно и индивидуально и зависит от того или иного стиля.

Количество и строение ее разделов (особенно в свободной части) непостоянно и требует особого определения в каждом отдельном случае.

Некоторые устойчивые принципы образования фуг Баха и Шостаковича рассмотрены выше, в статье о композиционных особенностях Фуг Д. Шостаковича (стр. 205—226).

[1] От лат. expositio — изложение.
[2] От лат. contra — против и expositio.

ДВОЙНАЯ ФУГА

Двойной называется фуга, построенная на двух простых (одноголосных) темах, которые контрапунктически соединяются в одновременном двухголосном звучании, образуя одну, так называемую двойную (двухголосную) тему.

Двойные фуги разделяются на:

двойные фуги с общей экспозицией тем и
двойные фуги с раздельными экспозициями тем.

В двойной фуге с общей экспозицией тем обе темы появляются одновременно в двухголосном контрапунктическом соединении и во всех проведениях проходят совместно. Такая фуга содержит те же разделы, что и простая фуга (экспозицию, свободную часть).

В двойной фуге с раздельными экспозициями каждая из тем появляется отдельно от другой и имеет самостоятельную экспозицию, после чего уже происходит контрапунктическое объединение тем в одновременном звучании. Такая фуга обязательно содержит три раздела: а) экспозицию первой темы; б) экспозицию второй темы; в) свободную часть, построенную на проведениях обеих тем одновременно в контрапунктическом соединении. До последнего раздела такая фуга может содержать и другие разделы, основанные на свободном проведении каждой из тем в отдельности.

В двойной фуге с раздельными экспозициями тем экспозиция первой темы пишется строго (по обычным нормам). Экспозиция второй темы часто содержит отклонения от строгих норм: необычный выбор тональностей (не только главной и доминантовой), необычное последование их, наличие контрапунктирующего голоса (противосложения) уже при первом проведении темы и т. п.

Примером двойной фуги с раздельными экспозициями тем может служить фуга соль-диез минор из II тома ХТК Баха.

Вторая тема в двойной фуге имеет нечто общее с удержанным противосложением в простой фуге, но также и отличается от него коренным образом.

Это отличие заключается в их композиционных особенностях, а именно — в способе появления.

Удержанное противосложение (как и всякое противосложение) появляется как контрапункт к одному из повторных проведений темы. Противосложение контрапунктирует к теме, ранее звучавшей без него, тогда как вторая тема появляется отдельно от первой темы и имеет свою экспозицию. Таким образом, обе темы в двойной фуге появляются на равных основаниях, одна раньше, другая позже. Повторные же проведения обеих тем в двойной фуге уже ничем не отличаются от проведений темы

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

совместно с удержанным противосложением в простой фуге. И тот, и другой случай образуют контрапунктическое соединение, возможно, допускающее различные преобразования.

ТРОЙНАЯ ФУГА

Тройной называется фуга, построенная на трех простых (одноголосных) темах, которые контрапунктически соединяются в одновременном трехголосном звучании, образуя одну, так называемую тройную (трехголосную) тему.

Тройные фуги разделяются на:

тройные фуги с общей экспозицией тем,
тройные фуги с раздельными экспозициями тем и
тройные фуги с частично раздельными экспозициями тем.

В тройной фуге с общей экспозицией тем все три темы появляются одновременно в трехголосном контрапунктическом соединении и во всех проведениях проходят совместно. Такая фуга содержит те же разделы, что и простая фуга (экспозицию, свободную часть).

Примером такой фуги может служить Прелюдия Ля мажор из I тома ХТК.

В тройной фуге с раздельными экспозициями каждая из тем появляется отдельно от других и имеет самостоятельную экспозицию, после чего происходит контрапунктическое объединение тем в одновременном звучании.

Тройная фуга с раздельными экспозициями тем обязательно содержит 4 раздела:

экспозицию первой темы,
экспозицию второй темы,
экспозицию третьей темы,
свободную часть, основанную на одновременном проведении трех тем в контрапунктическом соединении.

Кроме того, такая фуга может содержать и другие разделы, представляющие свободные части, основанные на проведениях каждой из тем в отдельности или их контрапунктическом соединении по две.

В тройной фуге с частично раздельными экспозициями одна тема имеет самостоятельную экспозицию, а две другие — общую экспозицию.

Кроме обеих экспозиций, обязательным разделом такой фуги является свободная часть, построенная на проведениях всех трех тем одновременно в трехголосном контрапунктическом соединении.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

I. ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ О 24 ПРЕЛЮДИЯХ И ФУГАХ Д. ШОСТАКОВИЧА, ПЕРЕЧИСЛЕННЫЕ В ПОРЯДКЕ ИХ ПУБЛИКАЦИИ

1. Без подписи. К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича.— Журнал «Советская музыка», 1951, № 6, стр. 55—58 (редакционный отчет, включающий, кроме оценки Сборника, характеристику выступлений Д. Шостаковича, С. Скребкова, Д. Кабалевского, Т. Ливановой, И. Нестьева, М. Коваля, В. Захарова, Н. Пейко, Г. Фрида, Ю. Свиридова, Ю. Левитина, М. Юдиной, Т. Николаевой и других).
2. Милютин Ю. Из финских впечатлений (путевые заметки). — Журнал «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 94—97 (содержит упоминание об исполнении Э. Гилельсом трех Прелюдий и Фуг публично и во время посещения Яна Сибелиуса; высказывание о Фугах Я. Сибелиуса).
3. Скребков С. Прелюдии и Фуги Д. Шостаковича.— Журнал «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 18—24 (общая характеристика Сборника в целом и подробный специальный разбор отдельных образцов. В основном — положительная оценка Прелюдий и некоторых Фуг и отрицательная — большинства Фуг).
4. Аджемов К. Прелюдии и Фуги Д. Шостаковича.— Журнал «Советская музыка», 1956, № 1, стр. 110—111 (по поводу исполнения цикла пианисткой Т. Николаевой. Содержит ряд интересных замечаний об отдельных пьесах).
5. Золоторев В. Фуга. Руководство к практическому изучению. Изд. 2-е. Общая редакция С. В. Евсеева. М., Музгиз, 1956. Глава XVIII. Фуги Д. Шостаковича, стр. 374—411. (Наиболее ценная работа. Содержит общий обзор, а также интересный и глубокий, иногда спорный, иногда небезошибочный анализ многих Фуг, оценку их художественного и педагогического значения. Особенно подробно рассмотрены Фуги № 4 (ми минор), № 15 (Ре-бемоль мажор), № 22 (соль минор), № 24 (ре минор), менее детально — некоторые другие).
6. Николаев А. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича.— Статья в ежегоднике «Вопросы музыкознания», т. II, М., Музгиз, 1956 (24 Прелюдиям и Фугам посвящены стр. 124—134, на которых проводится серьезный анализ с целью «дать представление об общем характере содержания цикла, говоря лишь о некоторых из этих произведений»).
7. Мартынов И. Д. Д. Шостакович. 24 Прелюдии и Фуги. М., изд. Московской государственной филармонии, 1957, стр. 3—13 (небольшая брошюра содержит характеристики каждой Прелюдии и Фуги, по необходимости краткие, но живые и меткие.
8. Данилевич Л. Д. Д. Шостакович. М., «Советский композитор», 1958. О цикле 24 Прелюдий и Фуг — стр. 139—146 (краткое обозрение содержит ряд беглых, но чутких характеристик отдельных пьес Сборника).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

9. Должанский А. Из наблюдений над стилем Шостаковича.— Журнал «Советская музыка», 1959, № 10, III. О параллелизмах в фугах — стр. 100—102 (реплика В. Золотареву на его критику параллелизмов в Фугах Шостаковича).
10. Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей. Составление и редакция Л. Бергер. М., «Советский композитор», 1962.
11. Этингер М. Гармония и полифония (заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича).— Журнал «Советская музыка», 1962, № 12.

Кроме того, в ряде других работ встречаются разрозненные замечания о Сборнике в целом или о его отдельных пьесах.

II. РАБОТЫ ПО ПОЛИФОНИИ

1. Богатырев С. О. Двойной канон. М.—Л., Музгиз, 1947.
2. Богатырев С. С. Обратимый контрапункт. М., Музгиз, 1960.
3. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М., Музгиз, 1961.
4. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., Музгиз, 1962.
5. Золотарев В. Фуга. Руководство к практическому изучению. Изд. 2-е. Общая редакция С. В. Евсеева. М., Музгиз, 1956.
6. Козлов П. Г., Степанов А. А. Анализ музыкального произведения М., «Советская Россия», 1960.
7. Копытман М. О полифонии. М., «Советский композитор», 1961.
8. Корчинский Е. К вопросу о теории канонической имитации. Л., Музгиз, 1960.
9. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., Музгиз, 1960.
10. Прают Э. Фуга. Перевод с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг. Под ред. Г. Конюса, с предисловием С. И. Танеева. М., 1922.
11. Протопопов Вл. История полифонии. М., Музгиз, 1962.
12. Пустыльник И. Практическое руководство к написанию канона. Л., Музгиз, 1959.
13. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. М., Музгиз, 1958.
14. Скребков С. С. Полифонический анализ. М.— Л., Музгиз, 1940.
15. Скребков С. С. Учебник полифонии. Части 1 и 2. М.— Л., Музгиз, 1956.
16. Способин И. В. Музыкальная форма. Изд. 2-е. Учебник общего курса анализа. М., Музгиз, 1958.
17. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма, 1909; изд. 2-е— М., 1959.
18. Танеев С. И. Учение о каноне. Подготовлено к печати В. Беляевым. М.— Л., 1929.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
От автора 7
Прелюдия № 1 (До мажор) 9
Фуга № 1 (До мажор) четырехголосная 12
Прелюдия № 2 (*ля минор*) 17
Фуга № 2 (ля минор) трехголосная 19
Прелюдия № 3 (Соль мажор) 24
Фуга № 3 (Соль мажор) трехголосная 25
Прелюдия № 4 (ми минор) 30
Фуга № 4 (ми минор) четырехголосная 32
Прелюдия № 5 (Ре мажор) 40
Фуга № 5 (Ре мажор) трехголосная 42
Прелюдия № 6 (си минор) 47
Фуга № 6 (си минор) четырехголосная 49
Прелюдия № 7 (Ля мажор) 56
Фуга № 7 (Ля мажор) трехголосная 58
Прелюдия № 8 (фа-диез минор) 62
Фуга № 8 (фа-диез минор) трехголосная 66
Прелюдия № 9 (Ми мажор) 73
Фуга № 9 (Ми мажор) двухголосная 75
Прелюдия № 10 (до-диез минор) 79
Фуга № 10 (до-диез минор) четырехголосная 81
Прелюдия № 11 (Си мажор) 87
Фуга № 11 (Си мажор) трехголосная 90
Прелюдия № 12 (соль-диез минор) 94
Фуга № 12 (соль-диез минор) четырехголосная 97
Прелюдия № 13 (Фа-диез мажор) 102
Фуга № 13 (Фа-диез мажор) пятиголосная 104
Прелюдия № 14 (ми-бемоль минор) 111
Фуга № 14 (ми-бемоль минор) трехголосная 112
Прелюдия № 15 (Ре-бемоль мажор) 117
Фуга № 15 (Ре-бемоль мажор) четырехголосная 120
Прелюдия № 16 (си-бемоль минор) 129
Фуга № 16 (си-бемоль минор) трехголосная 131
Прелюдия № 17 (Ля-бемоль мажор) 136
Фуга № 17 (Ля-бемоль мажор) четырехголосная 138

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Прелюдия № 18 (фа минор) 142
Фуга № 18 (фа минор) четырехголосная 144
Прелюдия № 19 (Ми-бемоль мажор) 151
Фуга № 19 (Ми-бемоль мажор) трехголосная 154
Прелюдия № 20 (до минор) 158
Фуга № 20 (до минор) четырехголосная 160
Прелюдия № 21 (Си-бемоль мажор) 166
Фуга № 21 (Си-бемоль мажор) трехголосная 168
Прелюдия № 22 (соль минор) 175
Фуга № 22 (соль минор) четырехголосная 178
Прелюдия № 23 (Фа мажор) 183
Фуга № 23 (Фа мажор) трехголосная 185
Прелюдия № 24 (ре минор) 190
Фуга № 24 (ре минор) четырехголосная 194
Некоторые композиционные особенности фуг Д. Шостаковича . . . 205
Краткие сведения о полифонии и полифонических формах 227
Краткая библиография 255
I. Основные работы о 24 прелюдиях и фугах Д. Шостаковича . —
II. Работы по полифонии 256

...ИБЛИОТЕКА

Ленинградское отделение

издательства

„СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР“

выпускает:

А. Гозенпуд **«Избранные статьи»**

□

М. Гольденштейн **«Живет с тобой песня»**

□

Л. Адигезалова **«Советская молодежная песня»**

□

С. Волков **«Молодые композиторы Ленинграда»**

□

«Блок и музыка». **Сборник статей**

□

«Музыка и жизнь». **Сборник статей, очерков, документов**

Заказы на книги, выпускаемые ленинградским отделением издательства «Советский композитор», направляйте во Всесоюзное объединение «Союзкнига», Москва, Ленинский пр., 15